Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz5189unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

1893.

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI MÜNCHEN.

INHALTS-ANGABE.

I. HALBBAND.

Aufsätze.

	Seite
Bernstein, Max, Schlangenspiel	79
Ebers, Georg, Der Abschiedskuss von Lorenz Alma-Tadema	11
— — Leopold Carl Müller	57
Gurlitt, Cornelius, Die amerikanische Malerei in Europa	21
Helferich, Hermann, Radirungen und Bilder des Freiherrn L. von Gleichen-Russwurm	82
Rosmer, Ernst, Medusa	90
Spier, A., Hermann Kaulbach	1
Spiro, Dr. Friedrich, Italienische Musikbriefe	13
Unsere Bilder	18
Walther, Fred., Unkritische Künstlerportraits: III. Thure Freiherr von Cederström	101
Zimmern, Helen, George Frederick Watts	92

Vollbilder.

	Seite
Alma-Tadema, L., Der Abschiedskuss	12
Bokelmann, Ch. L., Eine Testaments-Abfassung	110
Bracht, Eugen, Die Klause	20
Brütt, Ferd., Die Entscheidung	86
Cederström, Th. von, Quartett	102
Chase, W. M., Meditation	28
Dewing, Thomas W., Musik	32
Galofre y Gimenez, B., Heimkehr vom Feste	102
Gaugengigl, J. M., Concert	48
Gutherz, Carl, Der Grabesengel	32
Hartwich, H., Märzschnee	28
Hassam, Childe, Die 5. Avenue in New-York im Schnee	36
Haug, Rob., Spaziergang	110
Henner, J. J., Mädchen aus dem Oberelsass	98
Kaulbach, Hermann, Das Ende vom Lied	4
Knaus, Ludwig, Katzenfreundin	18
Koehler, R., Portrait	40
Lenbach, F. von, Schlangenspiel	82
Malczewski, J., Letzte Etappe	94

	Seite
Marr, C., Sommernachmittag	44
Meyer-Mainz, P., Hubertustag	106
Müller, Leop. Carl, Palmenzweigverkäuferin auf einem arabischen Friedhofe zu Kairo	60
— — Mädchen aus Kairo. — Trauernde Wittwe	64
— — Messe zu Tanta	68
— — Markt in Desuk. — Moschee des heiligen Ibrahim zu Desuk	72
— — Orangenverkäuferin	74
— — Mariettes Haus in Sakkara. — Kameelmarkt. — Damm im Delta zur Zeit der Ueberschwemmung	78
Oppler, E., Träumerei	86
Peck, Orrin, Stiefmütterchen	56
Pötzelberger, Robert, Fränkische Landschaft	8
Pradilla, F., Seebad an der adriatischen Küste	16
Rolshoven, J., Meditation	54
Stuck, Franz, Medusa	90
Ulrich, Charles J., Idyll in Sotto-Marina	24
Vonnoh, R. W., Klatschrosen	52
Wenglein, J., Kinderfriedhof	94
Whistler, J. M. N., Träumend	24

Textbilder.

	Seite
Bridgman, F. A., Das Negerfest zu Blidah	41
Bunker, Portrait der Mrs. Bunker	29
Cederström, Th. von, Studien und Skizzen 101 102 103 104 105 106	107
Chase, William Merrit, Eine Parkszene	53
Dewing, W. Thomas, Bildnis der Mrs. Stanford White	40
Gleichen-Russwurm, L. von, Studien und Skizzen 82 83 84 85 86 87 88	89
Hitchcock, George, Mutterglück	47
Innes, George, Landschaft	45
Jones, Francis C., Ich spiele nicht mehr	51
Kaulbach, Hermann, Studien und Skizzen 2 3 4 5 6 7 8 9 10 13 18 19	20
Kengon Cox, Bildnis des Bildhauers Aug. H. Gaudens	23
Mac Ewen, Walter, Allerseelentag	25
Mosler, Henry, Der Kesselflicker	38
Müller, Leop. Carl, Studien und Skizzen 58 59 61 62 63 64 65 67 68 69 71 73 74 75 76 77	78
Partan, Ernest, Im Mai	49
Portrait des Malers Leopold Carl Müller	57
Thayer, Abbot H., Männliches Bildnis	33
Tryon, Dwight William, Tagesanbruch	31
Weeks, Edwin Lord, Die Elephanten des Maharajah in Jehore	43

II. HALBBAND.

Aufsätze.

	Seite
Gurlitt, Cornelius, Die Münchener Ausstellungen. I. Im Glaspalaste	83
— — Adolf Hildebrand	67
— — Die Münchener Ausstellungen. II. Die Secession	101
Haushofer, Max, Die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier der Münchener Künstler-Genossenschaft	77
— — Das Wasser in der Landschaftsmalerei	21
Kirchbach, Wolfgang, «Echo», Eine Waldgeschichte	41
Spier, A., Jakob Emil Schindler.	1
Spiro, Dr. Friedrich, Ein Blick auf die komische Oper unserer Zeit	58
Walther, Fred., Unkritische Künstler-Portraits: Theodor Rocholl	30
— — Unkritische Künstler-Portraits: Albert Rieger	49

Vollbilder.

	Seite
Alma-Tadema, L., Portrait des Herrn A. Waterlow	88
Berger, Ernst, Wasserweihe in Venedig	56
Brack, Emil, Die Taufe	40
— — Im Wonnemond	64
Caprile, Vincenzo, Rast	84
Corrodi, H., Papst Leo XIII. in den Gärten des Vatikans	36
Dieffenbacher, August, Verstossen	100
Diez, Wilhelm, Picknick im Walde	52
Eberle, Adolf, Kurgäste	56
Fröschl, C., Portrait	32
Haug, Robert, Am Rhein	104
Heupel, Ludw. Wilh., Auxilium Christianorum	72
Hirschfeld, E. B., Der fünfzigjährige Hochzeitstag	116
Höcker, Paul, Die Wundmale	109
Knüpfer, B., Meeresidylle	24
Lautenschlager, Marie, Traumverloren	112
Lempools, J., Junge Sphinx	116
Medovic, Celestin, Bacchusfest zur Zeit der Christenverfolgung unter Nero	80
Michetti, P., Der Kirchgang	38
Nono, Luigi, Ave Maria	60
Papperitz, Georg, Am Waldquell	44
Rieger, Albert, Am Wildbach	48
Roth, August, Pausias	68
Schindler, Jakob Emil, Garten im Pfarrhof von Weissenkirchen	12
— — Die Mühle — Frühling	16
— — Nach dem Frühlingssturm	18
— — Pax	20
— — Gemüsegarten in Plankenberg	4
— — Bei Rodaun — März	8
Schoyerer, Joseph, Madonna del Sasso bei Locarno	74
Suchodolski, Zdislaw von, Heilige Familie	96
Sundthausen, C., Ein Dorfvirtuos	92
Thoma, Hans, Taunuslandschaft	118
Zick, Alexander, Die Eumeniden	76
Zimmermann, Ernst, Der ungläubige Thomas	18

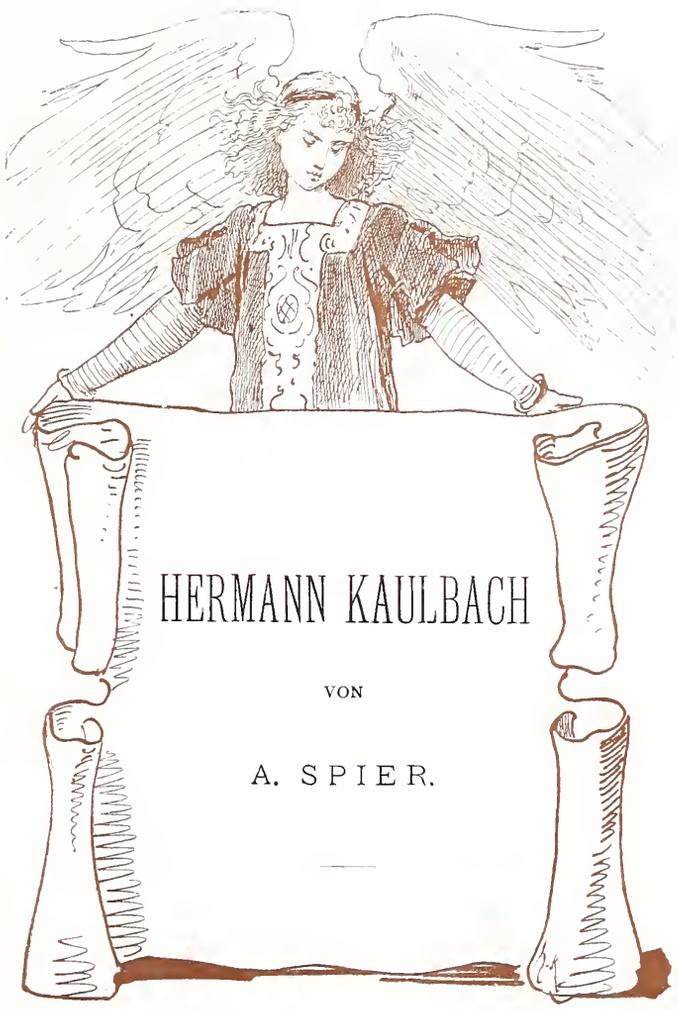
Textbilder.

Seite

Achenbach, A., Ostende 27
Andersen-Lundby, A., Winterlandschaft . . 28
Bartels, Hans von, Erwartung 85
Becker, Carl, Lootsenboot 86
Bennewitz von Loefen, jun. Carl, Die Geigenbauschule in Mittenwald 87
Chierici, Gaetano, Das Festopfer 89
Courtens, Franz, Küste im Winter 114
Courtois, Gustave, Portrait von Mme. K. . . . 113
Dagnan-Bouveret, Auf der Wiese 111
Dahl, Hans, Frische Brise 24
Dettmann, Ludwig, Rückkehr des verlorenen Sohnes 117
Edelfelt, Albert, Im Bügelzimmer 105
Farneti, Stefano, Die Sonate 95
Fouace, Guillaume Romain, Stillleben . . . 93
Hartmann, Carl, «Honny soit. qui mal y pense» 91
Helsted, Axel, Die Deputation 99
Hildebrand, Adolf, Textillustrationen 59 61 64 69 70 74 75 76
Huber-Feldkirch, jun., De profundis 86
Khnopff, Fernand, «I lock my door upon myself» 79
Koner, Max, Finanzminister Dr. Miquel 90
Laurenti, Cesare, Das Gewissen 112
Maison, Rudolf, Neger auf einem Esel reitend, Bronzegruppe 118

Seite

Marr, Carl, Portrait meines Vaters 98
Max, Gabriel, Schlecht gelaunt 102
Pinell, B., Adagio 100
Possart, F., Unbelauscht 28
Rieger, Albert, Textillustrationen 47 50 51 52 53 54 55
Rocholl, Theodor, Studien und Skizzen 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
Sanctis, Giuseppe de, Zu Dreien 88
Salgado, José Velloso, Portrait 94
Sartorio, Aristide, Lektüre 88
Schindler, Jakob Emil, Textillustrationen 1 3 5 7 9 12 13 17 19
Sporrer, Philipp, Der Marterkasten 84
Stauffer, Carl, Portrait des Bildhauers Max Klein 96
Steffan, J. G., Am Klönthalsee 23
Stetten, Carl von, Am Fusse des Louvre . . . 115
Stuck, Franz, Glühwürmchen 103
Thaulow, Fritz, Die Seine im November . . . 106
Tito, Ettore, Die Toilette 109
Toorop, Jan, Die drei Bräute 67
Zanetti-Miti, Giuseppe, Abend am Kanal von Korinth 81
Zezzos, Alexander, Der Pflug 107
Das Vestibul der Secessions-Ausstellung 101



So oft ich einem grösseren Publikum einen Maler, einen wahren Künstler, mit Worten darstellen soll, kämpfe ich mit der Ueberwindung des Gefühls, dass ich einer halben Sache diene. Nur die Hoffnung, dass das gesprochene Wort, nun gar, wenn es von anziehenden und beweisführenden Illustrationen unterstützt wird, da und dort zur näheren Betrachtung der Gemälde des Künstlers und ihrer Reproduktionen veranlasst, belebt den Willen zu reden, wo man zeigen möchte. «Sehen Sie», sollte man sagen, nicht «hören Sie!»

Bei Hermann Kaulbach bleibt die Aufgabe der Vermittlung und Anregung nicht in dieser Einseitigkeit stecken. Das Anschauungsmaterial ist vorausgegangen. Viele kennen einen kleineren oder grösseren Theil seiner so verbreiteten und geschätzten Werke, aber doch nur einen Theil! Da liegt der Vortheil und die Gefahr. Viele beurtheilen ihn eben nur nach dem populär Gewordenen und ahnen Nichts von dem ganzen Umfang seiner künstlerischen Individualität. Von ihm ist viel zu sehen und viel zu hören! Er malt aus dem Vollen eines reichen, durch glückliche Umstände mit den mannigfaltigsten und feinsten Eindrücken genährten Lebens! —

Ist er doch der Sohn, der einzige Sohn von Wilhelm von Kaulbach, von jenem genialen Künstler, der mit seiner gemalten Geschichtsschreibung, mit seinen Goethe-Illustrationen, mit seiner Satire seine Zeit auf das Stärkste beeindruckte, — ich dürfte wohl sagen, beherrschte! Heute in der merkwürdigen Phase des künstlerischen «jüngsten» Gerichts, aus nur allzu menschlichen Menschengruppen zusammengesetzt, ver-

kleinert man die Verdienste dieses bedeutenden Mannes und scheint gründlich zu vergessen, dass er in der organischen Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei ein Bahnbrecher war, ohne den der deutsche Maler von heute noch ein schönes Stück Weges vor sich hätte. Er, Wilhelm von Kaulbach, war eben auch der Sohn seiner Zeit. Das rhetorische Pathos seiner Kunst weckte die damaligen Geister zu einer begeisterten Betrachtungsweise und gab dem schulhaften, trockenen Bildungswesen eine schwungvollere Anschauung. Die Wilhelm Kaulbach'schen Bilder waren es, die zu jener Zeit die leicht in den Vernunft-Egoismus verfallende deutsche Familie wieder für das Grössere des Menschenlebens zu interessiren wussten. Wo heute noch Menschen, die auf dem Entwicklungs- und Kunststandpunkt jener Jahre stehen, seine Bilder kennen lernen, wirken sie ebenso stark wie damals. Eine Reise durch die Zimmer gebildeter Provinzler beweist das.

Unter den akademischen Falten der Wilhelm Kaulbach-schen Gestalten pulsirt wohl auch ein gutgeschenes menschliches Leben, — oft versteckt, oft fast erdrückt von der Komposition und der überreichen Absicht, aber — es ist da!

Wilhelm von Kaulbachs reflektirende und spiritualistische Bilder täuschen über sein eigentliches Wesen. An der Staffelei strebte sein vulkanischer Geist nach einer konzentrirten Weltsprache. In seinem Familienleben trat sein warmes Interesse an der Natur, wie an den Menschen im Kleinen und im Grossen kräftig zu Tage. Man braucht nur wenige Briefe an seine Frau und seine Kinder zu lesen, um zu wissen, welch' ein gefühlvoller Mensch er war, wie gern er mit den Nothleidenden theilte, wie lustig er mit den Kindern scherzte, — und dass er mit den Philistern nichts gemein haben wollte.

Hermann Kaulbach. Studie.

Aus dieser Sphäre, die ein solcher Geist schuf und belebte, in der täglich hervorragende Menschen verkehrten und gute Gespräche geführt wurden, erwuchs Hermann Kaulbach. Nicht in einer den Wissenskram in den Mittelpunkt stellenden Schulluft wurde sein Geist wach, nein, in einem Hause, in dem gefühlt, gedacht, geplaudert, gelacht wurde, in dem ein glücklicher Gatte seiner schönen Frau die Leiden seiner Kindheit und Jugend erzählte, und die Huldigungen der Liebe zu ihr bis in die Zeit der grauen Haare fortsetzte, in einem Garten, den der besitzfrohe Künstler seine «Kirche» nannte, an dessen Blumen und Vögeln er zärtlich hing, unter den Augen eines Vaters, der jedem Kinde an dessen Namenstag die unbeschränkteste Verfügfreiheit über Küchenzettel und Zeiteintheilung liess. So lenkte W. von Kaulbach, ein Gärtner von Neigung, auch die Entwicklung seiner Kinder mit gärtnerischer Weisheit.

Sie sollten ein freies Wachsthum geniessen und auf den Ruf ihrer inneren Natur warten. Selbst die Wunderwerke Hermanns, die verschiedensten, merkwürdigsten Gedichte, die derselbe als sechsjähriger Junge verfasste, veranlassten ihn zu keiner Spezialpflege.

Der Vater liess Alles, was Triebkraft hatte, unbeirrt gross werden und meinte zuversichtlich von seinem Sohne: «Der wird gut!»

Als der Anspruch einer schärferen Schuldisziplin laut wurde, schickte er ihn in ein Weinheimer Pensionat. Die welligen Hügelketten der Bergstrasse wirkten wohl stärker auf den Geist des Knaben, als die Aufgaben der Grammatik, aber, er lernte. Später kam er von dort auf das Gymnasium nach Nürnberg, in das Haus seines Schwagers Kreling, des verdienten Direktors der Kunstgewerbeschule. Nürnberg, das romantische Nürnberg, mit seinen Gässchen, Thorbögen, Winkeln, Thürmen

Hermann Kaulbach. Studie.

und Brunnen, das lockt Bilder in das Auge, hilft sinnen und dichten und stimmt die junge Seele zum Lieben! — Dort entdeckte der Jüngling sein Herz und das rechte «andere» und Hermann Kaulbach ist einer der wenigen Glücklichen, die mit dem ersten Liebesglück ihr Lebensglück gründeten.

Im Kreise Krelings setzten sich die Kunsteindrücke seiner Kindheit fort und mit der entschiedenen Absicht Mediziner zu werden, zeichnete er doch da und dort was Auge und Geist beschäftigte. In München trat er als Student der Medizin ein und hörte Jolly, Liebig und andere Autoritäten. Diese Wissenschaft, welche der Humanität ein so breites, unmittelbares Gebiet, täglich Mittel und Wege zum Bethätigen der Menschenliebe gibt und in das Studium der Naturwissenschaft voll einführt, schien den Bedürfnissen seines Wesens zu entsprechen. —

Aber, der geerbte, in der Tiefe eingesessene Künstlergeist rüstete sich zum Appell, — die Kämpfe zwischen Malen und Mediziniren erwachten, beunruhigten, tobten. . . . Die Studienköpfe, die Hermann Kaulbach zur selben Zeit in dem Atelier seines Vaters malte, gelangen, aber — der väterliche Meister scheute vor dem entscheidenden Wort. Piloty, kein Geringerer, sprach es aus, — als konfliktbefreiender, kategorischer Imperativ erklang sein Befehl:

«Du musst Maler werden!»

Piloty nahm ihn unter den freiesten Bedingungen als Schüler auf, verfolgte mit dem intensivsten Antheil die vielversprechende Entwicklung, welche mit jeder neuen Arbeit die Berechtigung der Piloty'schen Initiative bestätigte.

Der Vater selbst — stellte dem Sohne die Aufgabe, sich sein Heimathsrecht und sein Heimathsgut zu ermalen. Das erste in dieser Hoffnung ausgestellte Bild Hermann Kaulbachs, ein gut gezeichnetes, fein getöntes Stillleben, verkaufte sich sofort und zwar für ein hundert baare Gulden. Der Jubel des Anfängers war gross, und als er eben seinen Triumph dem Vater mittheilen wollte, findet er denselben vor dem von ihm erworbenen Gemälde sitzend, wie er sein Kaufobjekt lächelnd prüft . . .

Das erste grosse Bild, mit welchem Hermann Kaulbach vor die Oeffentlichkeit trat, war «Der sterbende Mozart».

Es bewies innerhalb der schulgerechten Komposition ein erstaunlich schnell erwachsenes Können, und noch viel mehr: ein Auftauchen feiner, individueller Details, ein Sich-nicht-genügenlassen an der historischen Scenerie, ein Streben nach wahrheitsgetreuer Darstellung, ein seelisches Eindringen in die seelischen Vorgänge.

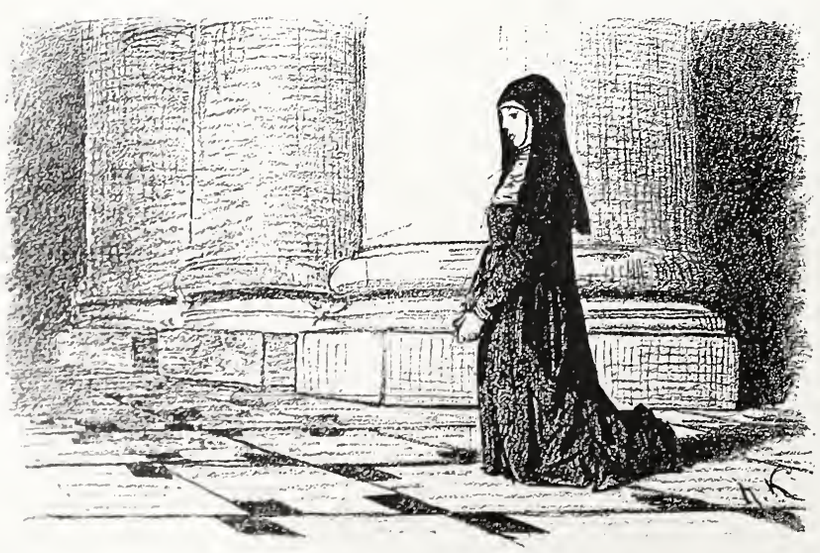
Und in dieser Richtung sollte sich Hermann Kaulbachs ganze grosse Stärke entwickeln. Es entstand eine grosse Wechselwirkung zwischen der Bereicherung seines so schön angelegten Geisteslebens und seiner künstlerischen Ausdrucksweise. Er stellte an sich selbst

die Ansprüche eines kritikbefähigten Elitemenschen, dem nicht das eine oder das andere Bruchtheil des Erstrebten genügte, der nicht für das Bravo des Marktes arbeitete, sondern seinem hohen Ziele nah und näher kommen wollte. Er sah neben dem Malerischen auch das Innerliche, das Bedeutungsvolle der Situation und zählt heute in gesteigerter und gereifter Kraft zu den Bekennern der Dreieinigkeitslehre von der Farbe-, Form- und Gedankenschönheit eines Gemäldes. —

Hermann Kaulbach. Studie.

Sein vor Jahren in der Berliner Ausstellung mit grossem allgemeinem Beifall aufgenommenes Bild: «Die Krönung der heiligen Elisabeth durch Friedrich II. in der Deutsch-Ordenskirche in Marburg» ist ein grosser Zeuge der Hermann Kaulbach'schen Kunst. Gerade dieses Bild, in seinem Stoff uns scheinbar so fern stehend, zeigt in deutlicher Weise seine Kraft, das Historische menschlich näher zu rücken.

Im Mittelpunkte des grossen Bildes steht der Sarg, auf dem die heilige Elisabeth im Ordensgewande aufgebahrt liegt. Vor dem Sarge knieen ihre Töchter, neben ihnen steht der Kaiser mit dem Sohne und hält eine kostbare Krone auf ihr todtes Haupt. «Da ich Dich auf dieser Erde nicht als Kaiserin krönen konnte, so will ich Dich doch mit dieser Krone als eine ewige Königin in Gottes Reich ehren». Ein Sonnenstrahl fällt von den hohen Bogenfenstern des Domes auf diese Gruppe, der ganze Raum, den eine bunte Menge füllt, ist weit und hell, — Farben- und Stimmungsakkorde packen den Beschauer.



Hermann Kaulbach. Studie.

Nur dieses Bild, das Eigenthum der Stadt Wiesbaden wurde, sei in dieser Ausführlichkeit beschrieben; es ist insofern typisch für alle historischen Bilder Hermann Kaulbachs, weil es trotz seines Figurenreichthums jeden Einzelnen individualisirt und zu einem Bilde für sich gestaltet. Die Priester, die Nonnen, die singenden Klosterkinder, die Fürsten, Alle auf diesem Gemälde würden als Einzelbilder wirken. Ein interessantes Detail, das die Freunde des zu früh verstorbenen Dichters wehmüthig berühren wird, ist die Thatsache, dass Karl Stieler zu der Figur des Kaiser Friedrich Modell stand, er, eine typische Deutschengestalt.

Hermann Kaulbachs künstlerisches Produktionsvermögen ist ungemein ergiebig. Die jüngsten zwei Jahrzehnte hat er enorm und vielseitig gearbeitet. Zu den beliebtesten Opern und zu einem Theil der Gustav Freytag'schen Werke lieferte er phantasiereiche, fein gestimmte Illustrationen; er betheiligte sich an der Konkurrenz für ein Friesgemälde des grossen Berliner Rathhauses, und lieh in diesen Entwürfen der Geschichte von der Einigung Deutschlands als ein begeistert Mitfühlender pathetische, jubelnde Gestalten in sinnreicher Zusammenstellung; er gab in den achtziger Jahren einen Cyclus Narrentypen heraus, eine lustige Reihe entzückender, humoristischer Gruppen;

Hermann Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Ende vom Lied.

die gesammten Blätter gingen sofort in Privatbesitz über, die Reproduktionen sind weit über Deutschland hinaus verbreitet.

Die deutsche Familie, diese grosse staatbildende Gemeinschaft, die zum guten Theil keine Originalgemälde kaufen kann, sie kennt ihren Hermann Kaulbach. Seine Bilder wenden sich an die natürliche Schönheitsfreude des Auges, an die natürlichen Gefühle des menschlichen Herzens. Die Anmuth und Poesie, mit welcher er die Ereignisse glücklicher und unglücklicher Liebe darstellt, machen ihn zum oft herbeigeholten Illustrator gefühlvoller Beziehungen. Zu jungen, gefahrlosen Liebesfreuden und Liebesschmerzen spricht das Bild Margarethen's «Jetzt ist er hinaus in die weite Welt»; Enttäuschte betrachten sich die schöne Kollegin, welche dem weltflüchtigen Einsiedler im Walde die warnende Lehre abnimmt: «Lass ab, lass ab von der Lieb!» und oben bei den Thurmfalken im Zwinger, da wird ein holdseliges Beispiel gegeben, da singt frohe, einige Liebe ihr Nest- und Festduett! —

Hermann Kaulbach. Studie.

Und nach den lieblichen Momenten aus dem Liebesfrühling die Bilder aus dem Liebessommer! Den Engel, welcher das Kind aus der Höhe bringt und mit der Weisung «Von Gott» jungen Eltern an's Fenster klopft, wer kennt ihn nicht? Er ist das edle, ganz ebenso populär gewordene Pendant zu dem Wilhelm von Kaulbach'schen «Zu Gott»! und hat geschmackvoller Weise den Storch auf das Gebiet des Scherzes gedrängt. — Dieser Engel mit dem Kinde, der Schutzengel und der Weihnachtsengel von H. Kaulbach sind erlesene, herzliche Familienbilder, welche durch ihren sinnvollen Inhalt schon derart Eigenthum der Allgemeinheit geworden sind, dass die verschiedensten Besitzer den Maler nicht kennen, — namenlos, wie ein gutes, allgemein geliebtes und gesungenes Lied! — Mit diesen Schöpfungen hat H. Kaulbach, unbewusst, wie alle echten Poeten, eigentlich einen Akt der Gerechtigkeit geübt. Er hat seine feine Kunst in den Dienst einer grossen Zukunftsträgerin, der Kinderphantasie, gestellt und in mittelbarer Weise von den selbst so reich genossenen Schönheitseindrücken seiner glücklichen Kindheit wieder Schönheitssamen in die Kindersphäre gesandt. Wie mancher unter den kleinen Leuten hat sich wohl schon bei diesen Engeln seine poetischen

Hermann Kaulbach. Studie aus Capri.

Träume und seinen stärkeren Drang zum Schönen geholt. Der wahre Künstler unterschätzt solche Zukunfts-Sämannsarbeit nicht.

Neben seiner bilderreichen Welt, der weltlichen und himmlischen, mit ihrem Grossen und Kleinen schildert H. Kaulbach auch mit Vorliebe in lebendigen, pointirten Scenen und feinen Lichtern das Klosterleben. Da lehrt eine Nonne in freigewählter mütterlicher Pflicht die Kleinen, dort füttert ein Mönch ein herrenloses Findelkind, da öffnet ein in der Kutte Gefangener mitfühlend einem Vogel den Käfig, der Kollege flieht nicht, er will nicht befreit sein und sein Helfer simulirt und seufzt «Verschmähte Freiheit»! Und ein anderes Bild zeigt eine Nonne in einsamer Zelle, die mit wehmüthiger Sehnsucht in die Ferne schaut und sucht, was Andere fahren lassen, «O Freiheit!» Jedes H. Kaulbach'sche Blatt schlägt einen dichterischen Text an, jedes bietet auch dem einfachsten, schönheitsfrohen Gefühlsmenschen, dessen Auge nicht für die Feinheiten der malerischen Qualitäten geschult ist, einen Reiz, — eine Anregung zur Mitempfindung.

Für alle Freunde einer veredelten Darstellungsweise war das H. Kaulbach'sche Bild, «Die Opferkerzen», ein Anziehungspunkt der vorjährigen Ausstellung. Seine harmonische, einfache Farbengebung, seine kräftige Beleuchtung, sein rührender Inhalt fanden einstimmige Bewunderung. Der sofortige Verkauf versteckt es nun im Privatbesitz, die Reproduktionen erhalten es im Gedächtniss eines weiten Kreises.

Das diesjährige Ausstellungsgemälde H. Kaulbachs, «Das Ende vom Liede», zeichnete sich durch dieselben Vorzüge in Zeichnung, Farbe und Beleuchtung aus, — es dringt wie die Töne eines wehmüthig aufseufzenden Ave Maria zu Herzen. Seine fromme Sängerin steht schon nah an dem Himmel, an den sie glaubt, und nimmt ihr «inneres» Leiden mit hinüber.

Dieses Gemälde beweist aufs «Neueste», dass die Schönheitsvorstellung Hermann Kaulbachs nicht vor der impressionistischen Helle der neuen Malart zerstiebt, sondern auch im «neuen» Lichte lebendig und lebefähig bleibt. — Es wurde von dem kunstsinnigen Grossherzog von Oldenburg erworben.

Ja, wer in der Kaulbachstrasse an die Atelierthüre Hermann Kaulbachs klopft — und aufgemacht bekommt, der findet kaum einen Bildervorrath, aber immer etwas auf der Staffelei, was den Maler selbst gefangen hält und gemalt werden muss! —

Es ist unmöglich, die ganze Reihe seiner Werke aufzuzählen. Wohl über hundert sind schon Zeugen seiner mannigfaltigen, sicheren, **bescheidenen** Kunst. Der Bezeichnung «**bescheiden**» möchte ich den stärksten Nachdruck geben, Hermann Kaulbach füllt dieses viel gemissbrauchte Eigenschaftswort als Mensch und Künstler mit seinem vollen Goldwerthe aus! —

Barrengold! Im Verkehre nicht giltig und nicht nützlich, — aber Gold! — Er bescheidet sich thatsächlich in selbstungerechter Weise. Er kann viel mehr als er herausgiebt, steckt sich zum Theil selbst die Bescheidenheitsgrenze, zum Theil steckt sie ihm die Zeit, die er so fleissig ausbraucht und die nie reicht. — Er kann modernst malen und in seinem geheimsten Atelier-Kämmerlein sind Bilder verborgen, die mancher Schottenkenner ruhig den Schotten — und andere, die mancher Sezessionist Uhde zuschreiben würde. Das hat er nachgemacht und es ist ein Kunststück seiner vielgewand-

Hermann Kaulbach. Studie aus Capri.

Hermann Kaulbach. Studie aus Capri.

ten Technik. Aber — er hat eigene, kräftige Ideen, gewinnt die künstlerische Macht über sie und hoffentlich erstehen sie bald in Freilichthelle. Er besitzt als moderner Mensch, der Herz hat, dessen Geistesleben aus den günstigsten Faktoren der Vererbung, des Milieus und der Erziehung heraus gebildet wurde, ein grosses Interessegebiet, auf dem keine Phrase, keine Parteiphrase und keine Renommirphrase, wuchert. Unkraut könnte nur der Botaniker entdecken, welcher die märchenhaft schöne, hoch aufstrebende Pflanze des Idealismus, die so viel Kraft aufbraucht und so selten Früchte bringt, zu jener Sorte rechnet.

Hermann Kaulbach kann auch Proletarier mit dem Heiligenschein des Märtyrerthums malen, er hat jetzt eine Skizze fertig: ein Junge sitzt in einer öden Kammer an einem Krankenbett, — da ist das ganze Grau des Dachstubenelends malerisch ausgedrückt. — Er hat vermöge seiner Vielseitigkeit ein weites Feld vor sich und ist zu jung an Jahren und im Geiste, zu ernst denkend und zu ernst strebend, als dass er sein Malgebiet nicht erweitern sollte.

Seine feinen Portraite sind nur im engsten Kreise bekannt. Die weitere Welt kennt ihn bis jetzt hauptsächlich nur als malenden Dichter; lyrisch und legendär erzählte er ihr die liebenswürdigsten, harmonischsten Geschichten in klangvollen, süssen Reimen.

Die reizenden Skizzen in diesem Hefte, die aus einer der verborgenen Mappen des Künstlers hervorgeholt sind, erzählen, wie lieblich seine ersten Entstehungsideen in die Erscheinung treten. Die Fee in der Mondsichel, welche Sterne streut, die Nonne in der Waldeinsamkeit und in der Kirchenstille, die Gestalt, welche mit Lampe und Kranz in die Gruft steigt, welche liederhafte Lyrik, aber auf der Höhe eines unserer ersten Liederdichters!

Aus dem Kreise dieser Phantasien führen die Portraitskizzen, diese schwarzäugigen Köpfchen in die Capreser Sonne. Das sind Typen, typisch und charakteristisch wiedergegeben, wie sie um Soldi in allen Blickarten betteln!

Die humoristischen Blätter, der Schornsteinfeger auf des Daches Zinne mit seiner neuesten Nachricht vom Schatz, «ich mag Dich nimmer», der Ständchensänger, dessen Guitarre mit dem hohen C seiner Kehle und seiner Seele zu wachsen scheint, der Fastnachtsclown, der ihren Fächer findet, der Amor, der den alten Kutscher einschläfert und die Liebenden hübsch langsam fährt, die Kindergruppe hinter dem Briefcouvertverschlag, das Amorl, das als modernster unter den modernen

Hermann Kaulbach. Studie aus Capri.

Strebern sich an den Luftballon hängt, der Carnevalbriefbogen, — sind das nicht erlesene Zeugen eines geistvollen, liebenswürdigen Humors?

Die beigegebenen Illustrationen stellen meine Anerkennung auf die Probe, und ich glaube, sie werden mir Zustimmungen in Menge einbringen, — indem sie gefallen, nie ermüden, sondern anziehen, anregen und lieb gewonnen werden. Der sinnvolle Briefbogen «Dem Glücklichen schlägt keine Stunde», die Fee mit den singenden Kindern und der Engel, der eben als Weltkind auf dem Blitzzug einer Sternschnuppe angereist kommt, — das sind Boten eines reichen Künstler-Geistes!

Es giebt Parteileute, welche behaupten, Hermann Kaulbach gehöre einer «älteren, früheren» Schule an.

Zum Glück ist es eine Unmöglichkeit, die Kunst durch Parteigesetze zu tyrannisiren. Sie braucht viele und vielerlei Köpfe und wird vielseitig bleiben, wie laut auch die Einseitigen um die Herrschaft schreien mögen. Sie ist der Spiegel des Lebens und so tausendfach verschiedenartig die Lebensgestaltungen sind, so tausendfach verschiedenartig dürfen auch ihre Nach-Schöpfer sein!

Warum will man gerade auf dem Gebiete der Malerei Barrikaden bauen und Die, welche dahinter bleiben möchten, nicht gelten lassen? Ein müssiges Beginnen, das kein Gelingen krönen wird.

Hermann Kaulbach. Studie aus Capri.

Wer möchte, weil er Tristan und Isolde mit Begeisterung hört, die Schubert'schen Lieder entbehren? Ja, wer möchte diese überhaupt an irgend etwas Neuestes opfern? Niemand, der ihre ganze Anmuth und ihre ganze Seelentiefe je empfunden hat!

Etwas von dem unvergänglichen Reiz der Schubertschen Lieder liegt in den Hermann Kaulbach'schen Bildern. Man muss ihn sehen und fühlen! — — —

So klar Hermann Kaulbach in seiner Ideenführung ist, so wenig reizt ihn der Kampf- und Vertheidigungsstandpunkt. Das Gerauf um eine Tagesansicht, um Meinungen, die ein meist unverkennbarer Egoismus treibt und peitscht, geht seiner vornehmen Natur entgegen. Seine Wesens-Einheit, die ihn immer wieder zum Malen zwingt und seinen Geist auf beständige, künstlerische Bethätigung und Klärung hindrängt, lässt ihn den Tageskampf nur aus der Ferne betrachten. Die Arbeit selbst schliesst seine Erholung in sich und charakteristisch für ihn ist bei seinem grossen Talent zur Geselligkeit, bei all den ehrenden Sympathien, die er geniesst, seine zunehmende Vorliebe für einen engeren Kreis, charakteristisch insoferne, als es in seiner Art liegt, einer Erkenntniss die logische That folgen zu lassen.

Vor Jahren baute er sich auf einer Höhe am Schliersee ein wirklich liebliches, ländliches Haus, Luginsland genannt. Als ihm die schöne Lage und der Klang seines Namens zu viel Fremdes über seine Schwelle führte, malte er in neckischer Laune als Leit- und Leidmotiv über die Hausthüre den nicht sehr einladenden Spruch:

«Wir wollen hier nicht gasten, nur rasten!»

Die liebe Welt nahm ihm diese Aufrichtigkeit übel, aber seine guten Freunde wussten, auf wen der Spruch gemacht war.

Nun steht indirekt dasselbe dort:

Friede! Friede!

Diesen Schatz trägt er mit den Seinen selbst ins Haus. Alles, was den inneren Frieden stören könnte, Ruhmsucht und wie sonst die Feinde heissen, — kennt dieser Künstler nicht; — mit dem gesunden Katzenjammer, der zwischen glücklichen Schaffensperioden liegt, wird er tapfer fertig; — was von Aussen kommt und ihn angreift, behandelt er mit Würde und Kraft, wo es sich wehren heisst, — mit schmerzbekämpfender Philosophie, wo es sich ums Stillhalten handelt. Er hat unversiegbare Erfrischungsquellen in der Familie, in

R. Poetzelberger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Fränkische Landschaft.

Hermann Kaulbach. Studie.

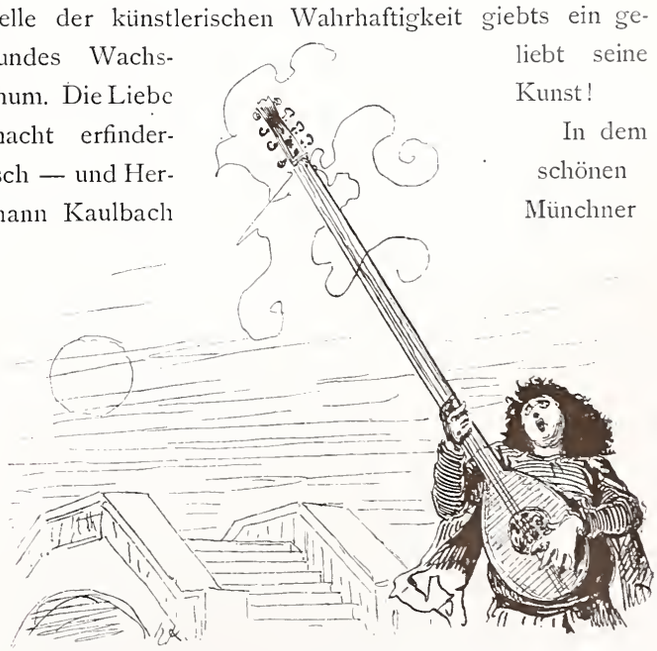
der Natur, in seinem Empfindungsreichthum! Das Leben hat es bisher so gut mit ihm gemeint: Ein Kaulbachkind, dann selbst «Einer!»

Jedes liebe Mal, wenn ich solche Menschen schildere, komme ich in die Gefahr der Indiskretion, weil ich die Phrase verachte und die Beweise liebe. Ich möchte genau erzählen dürfen, mit wie lauten Thaten der besondere Mann in der Kaulbachstrasse die hier von ihm behaupteten Eigenschaften schon bewiesen hat, und welche schöne Menschlichkeit hinter, besser gesagt, in diesem Künstlerthum steckt.

Aus diesen Beweggründen verrathe ich einen Briefpassus von ihm, der sich um die Rechtsfrage der neuesten Kunst dreht; er lautet:

«Wenn ich mitkämpfe, (und jeder Ueberzeugungstreue thut das) so geschehe das von mir aus mit dem Pinsel, nicht mit der Feder. Das ist mein Handwerkszeug, ein anderes giebts für mich nicht, und mit diesem will ich auch fürderhin mein Glaubensbekenntniss niederschreiben, in der stillen Hoffnung, dass auch Andere dasselbe mit mir beten werden. Das kann ich aber sagen, dass ich den für einen Blinden und Thörichten halte, der ohne rechts noch links zu sehen, seinen Weg des Schaffens verfolgt. Es ist thöricht, einen schmalen holperigen Fussweg, der nicht parallel mit dem unseren läuft, als falsch und verfehlt zu bezeichnen. Auch dieser kann Reize bieten, die uns bisher unbekannt waren. Ich glaube Der, der es ernst mit seiner Kunst meint, der nicht nur nach alten Rezepten arbeiten will, soll stets die Augen offen halten, denn er kann und wird überall lernen. — Sei es Knaus, Stuck, Uhde, Thoma, Menzel, Jeder wendet in seiner Kunstsprache Worte, Wendungen und Systeme an, die nur ihm eigen sind, und die für Jeden von uns von Interesse und Werth sein können, wenn wir dieselben auch ganz, ganz anders verwerthen als sich diese Künstler denken mögen.»

Hermann Kaulbach steht in den Jahren voller Schaffenskraft und hat das grosse Vermögen, dem Neuen, das ihn anregt, kritisch und sichtend nachzugehen, ohne der Eigenartigkeit seiner Individualität Eintrag zu thun. Sein bewegtes, aufnahmfähiges Geistesleben erzeugt immer frische Kräfte, neue Pläne und in der Freilichthelle der künstlerischen Wahrhaftigkeit giebts ein gesundes Wachsthum. Die Liebe macht erfinderisch — und Hermann Kaulbach liebt seine Kunst! In dem schönen Münchner



Hermann Kaulbach. Studie.

Rathhause liegt das sogenannte goldene Buch. Als Hermann Kaulbach im Jahre 1890 aufgefordert wurde ein Blatt einzuzeichnen, stellte er die Mal-Kunst in einer symbolischen, lorbeerbekränzten Gestalt dar, Palette und Pinsel in der Hand. Auf dem naturalistischen Piedestal eines Bierfässchens streckt sich das Münchner Kindel, das goldene Buch unter dem Arm, zu ihr empor und reicht ihr mit den gelobenden Worten: In alle Ewigkeit! Amen! den Mund zum verbindenden Kusse, eine entzückende, innige Darstellung von Münchens Verhältniss zur Malerei.

Auch Hermann Kaulbachs Liebe zur Malkunst ist zärtlich, hingebend, einheitlich. So oft man ihn auch schon, auf seine hervorragende dichterische Begabung hinweisend, zur zeitweisen Schriftstellerei, also zur Theilung der Kraft bereden wollte, — nein, alle seine geistigen Elemente streben nur zu ihr, — auch er betet und schwört: In alle Ewigkeit! Amen!

Und er hält Wort. Sein Schwur ist vielverheissend für die Zukunft!

So schliesst dieser Versuch eines Bildes, welches den hoffentlich kleineren Theil eines Künstlerlebens schildern wollte, mit zwei Worten, — aber diese liesse ich gerne von Hermann Kaulbach illustriren, jeder Buchstabe eine Amorette mit einem verhängten Bild, ernst, gemüthlich, tragisch, schelmisch keck, ja, auch satirisch, — im Ausdruck den Inhalt der kommenden, verhüllten Bilder andeutend und die von indiskreten Engeln getragene Botschaft hiesse:

Fortsetzung folgt!

Der Abschiedskuss von L. Alma-Tadema.

Von

GEORG EBERS.

Wie viel Schönes doch ein so kleines Bild umfassen kann! Nicht viel breiter ist es als meine Hand und nur um die Hälfte länger.*) Dennoch giebt es auf diesem beschränkten Raume gar Verschiedenes zu sehen: Figürliches, Architektonisches, Landschaftliches, und voll und ganz widerfährt jedem Motive sein Recht.

«Ein Abschiedskuss» nennt Alma Tadema selbst sein Bild, und es muss so heissen.

Der Maler ist kein Erzähler, doch die flüchtige Handlung, die er hier zum Stillstand zwang, führt den Dichter in Versuchung, sie neu in Bewegung zu setzen, ihr eine Vergangenheit zu schenken, sie in die Zukunft fortzuspinnen, kurz dies Gemälde zu einer Szene aus der Novelle zu machen, die es ihm bei jeder neuen Betrachtung eingehender erzählt.

Schön und interessant genug ist sicherlich Alles, was sich auf diesem kleinen Raume zusammendrängt, um es poetisch zu verwerthen. Doch der Leser dieser Zeitschrift will nicht wissen, was der Dichter an ein Gemälde knüpfte. Es genügt ihm, die Schönheit des Dargestellten zu geniessen und sich Rechenschaft über den Vorgang zu geben, zu dessen Zeugen das Bild ihn macht.

Dieser Vorgang bedarf eigentlich keiner Erklärung; denn Tadema steht an der Spitze der Maler, die beim Denken nicht nur mit Farben, sondern auch mit klaren Vorstellungen arbeiten.

«Der Abschiedskuss» versetzt uns an eine der Buchten des Mittelmeeres, etwa an die des alten Neopolis. Der bärtige Mann, dessen Büste auf der Marmorherme links steht, besitzt eine stattliche Villa am Strande. Er ist reich mit Gütern gesegnet; denn schon im Atrium seines Landhauses tritt der Fuss auf schön geglätteten Marmor, und ein feiner Mosaikrand umgibt das Bassin in Mitten des Estrichs. Ueber der Thür hängt ein schwerer syrischer Teppich, und es fehlt in der Villa auch nicht an Sklaven. Der köstlichste Besitz des Hausherrn ist indess die holdselige Gattin mit dem röthlich schimmernden Goldhaar und das Töchterchen, das sie ihm schenkte.

Die Eltern der anmuthig in der Blüthe weiblicher Schönheit prangenden Mutter wohnen wohl an einer anderen Stelle der Bucht, vielleicht in Herculanum, und die junge Frau will sie besuchen. Der Sklave hat bereits den rechten Flügel der Thür zurückgeschlagen. Dadurch ist es dem Blicke vergönnt, ins Freie zu schauen. Auf der Strasse wartet der Wagen. Der junge Lenker hält das Ross fest am Zügel, und die Schaffnerin, die die Herrin begleiten soll, sitzt schon in dem leichten Fuhrwerk und schaut ungeduldig nach ihr aus. Sie wird bald erscheinen, und es gilt nur noch von dem Töchterchen, das sie zurücklässt, Abschied nehmen. Die beiden haben einander lieb! Wie die Zwölfjährige mit dem schwarzen Haarschmuck zu der schönen blonden Mutter aufstrebt und sie umhalst, wie innig die junge Frau das Kind an sich zieht und ihm die Stirn über dem hellen Auge küsst, das so liebevoll und als wolle es sagen: «vergiss mich nicht!» das ihre sucht.

Die Tochter bleibt gewiss nicht freiwillig zurück; denn auch sie besucht die Grosseltern gern. Dazu lockt Alles ins Freie. Die Sonne scheint draussen so schön, und das Meer glänzt in so köstlichen Azurfarben wie der Himmel, der sich in seiner leicht gekräuselten Fläche spiegelt. Schon bevor der Sklave das Atrium geöffnet hatte, war sein wolkenlos lichtes Blau durch die breiten offenen Maschen des Gitterwerkes über dem Thore gedrungen.

*) Es misst 26,5 : 13,75 cm.

Dies Licht ist uns wohl vertraut. So wirkt es in Süd-Italien unter freiem Himmel, und es ist von dem sogenannten «Atelierlicht» so weit entfernt wie auf Fromentins gleichfalls älteren Motiven aus dem Orient. Für Alma Tadema scheint uns überhaupt das sogenannte «Freilicht» nichts Neues zu sein. Schon vor vier Lustren sah ich von ihm im hellsten Glanz der Mittagssonne des südlichen Europa leuchtende Ufer und Gartenszenen. Sie wirkten damals überraschend, weil andere es noch nicht gewagt hatten, eine so starke Lichtwirkung mit gleich rücksichtsloser Treue wiederzugeben.

«Treue» ist überhaupt die vornehmste Eigenschaft unseres Meisters. Ich kenne nichts von ihm, was gegen sie verstiesse. Und wenn sie ihn dennoch in keinem Fall über die Grenzen des Schönen hinausführt, die für ihn die der Kunst sind, so sichert ihn davor der angeborene Geschmack, den er in der vornehmsten der Schulen zur Ausbildung brachte. Bei dem griechischen Alterthum ging er in die Lehre, und er gehört zu den Sonntagskindern, denen es gestattet ist, in dem erhabenen Tempel der hellenischen Kunst ihren Genius von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Darum wachsen ihm aus seinem Herrschaftsgebiete die meisten und schönsten Stoffe entgegen.

Die Forderung, dass wer solch ein Motiv aus vergangener Zeit behandeln will, nichts geben darf, was in ihr nicht zu den herrschenden Gedanken, Gefühlen und Gewohnheiten, zu den bekannten und gebrauchten Gegenständen gehörte, finden wir wie auf jedem Alma Tadema'schen Gemälde, so auch auf dem «Abschiedskusse» erfüllt. Um dahin zu gelangen, genügt es freilich nicht Kostümwerke zu studiren, und eine Reise an das Mittelmeer zu machen; es erfordert vielmehr eine tiefe Vertrautheit mit dem Lokal und ein liebevolles Mitleben mit der Gesellschaft der zu behandelnden Epoche. Jene hat Alma Tadema sich durch rastlosen, von warmer Neigung beflügelten Fleiss erworben, zu diesem, dem Mitleben, drängt ihn ein starker congenialer Zug mit der Antike. So ist denn das Alterthum gleichsam seine künstlerische Gegenwart geworden, und von allen Zeitgenossen mochte ich keinen lieber «einen Griechen» nennen als ihn, der sich auch im Nebel der Themsestadt das sonnige Gemüth, den Aufschwung der Seele, ein durstiges Schönheitsverlangen und den liebevollsten Zusammenhang mit der Natur, kurz die vornehmsten Eigenschaften des hellenischen Wesens bewahrte.

Deswegen stellen seine Bilder auch nicht nur Szenen aus dem heidnischen Griechenland oder Rom dar, sie sind vielmehr griechisch oder römisch. Das gilt auch von dem unseren. Wenn einer der verschütteten Bewohner Pompejis aus der Asche zu neuem Leben erstünde, er würde nichts darauf finden, was ihm nicht vertraut wäre, was er nicht als möglich in seiner Zeit anerkennen müsste.

Der tief unterrichtete Archäolog Alma Tadema begeht keine Irrthümer, sein Griechenthum bewahrt ihn aber auch vor dem Missgriff, die für die Zeit in die er sein Bild verlegte charakteristischen Dinge mit pedantischem Gelehrtenstolz zu weit in den Vordergrund zu rücken. Auf unserem Gemälde will das archäologische Beiwerk erst aufgesucht werden.

Man soll kein Buch zur Hand nehmen, das man nicht zweimal lesen könnte und keinem Bilde in seiner Nähe einen Platz einräumen, das man nicht oft mit dem gleichen Genuss betrachten möchte. Dies kleine Meisterwerk, auf dem sich ein so freundliches Stück Menschenleben mit dem Ausblick in eine der heitersten Stätten der Natur harmonisch verbindet, hat zwölf Jahre lang die Probe bestanden. Mit jedem Winter, in dem ich den Himmel Neapels mit sonniger Bläue durch die Oeffnungen über der Thür des Atriums in der Villa bei Neopolis auch in mein Zimmer leuchten sah, hat es mir grössere Freude bereitet.

Mit der Bemerkung, wie viel Schönes solch ein kleines Bild umfassen kann, beginnen diese Zeilen. Ich schliesse sie mit der Wahrnehmung, wie viel Liebes es auf engem Raum zu vereinen vermag. Die junge Mutter trägt die Züge der reich begabten schönen Frau, die der Künstler sein eigen nennt; ihr Kind stellt des Meisters Tochter Ane dar, die Büste auf der Herme aber zeigt Lorenz Alma Tademas eigene Züge. Was ihm das Theuerste ist, führte er auf diesem Gemälde zusammen. Es steht auch meinem Herzen nahe, und darum liebe ich den Abschiedskuss so sehr, wie ich ihn bewundere.

L. Alma-Tadema pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Abschiedskuss.

ITALIENISCHE MUSIKERBRIEFE.

Von

Dr. FRIEDRICH SPIRO.

Hermann Kaulbach. Studie.

Die Publikationen von Musikerbriefen sind sich in den letzten Jahrzehnten schnell gefolgt. Wie in allen wissenschaftlichen Disziplinen hatte auch hier Deutschland den Anfang gemacht; bald schloss sich Frankreich an, und es ist begreiflich, dass Italien wieder einmal in der Reihe der führenden Mächte nicht fehlen will, sondern auf sein reiches Material loswirthschaftet. Aber der Zweck ist im Norden und Süden nicht der gleiche. Während dort die musikhistorischen Studien allmählich zur Blüthe gedeihen und sich denen über die bildende Kunst an die Seite stellen, haben sie hier noch kaum begonnen. Italien hat der modernen Welt die Formen und Mittel der Musik, ja so zu sagen die Musik selbst, so weit sie Kunst ist, gegeben, aber Italien besitzt weder ein Buch noch einen Lehrstuhl für Musikgeschichte. Wenn die Briefe der deutschen Meister erscheinen, denkt der Herausgeber zunächst an das wichtige Hilfsmittel, das er damit der Wissenschaft an die Hand giebt; der Gelehrte weiss, wie viel neue Aufschlüsse ihm bevorstehen, wie viele Fragen im einzelnen ihrer Lösung entgegen gehen. Der italienische Herausgeber will sein Publikum unterhalten, will die Neugier, mit der wir uns gewohnheitsmässig in das Privatleben der grossen Männer einmischen, annähernd befriedigen, mit einem Wort, eine Künstlerindividualität unmittelbar vorführen, dass sie als solche wirke. So haben denn die Briefe Donizettis, welche die *Unione cooperativa editrice* in Rom soeben zum ersten Male der Oeffentlichkeit übergiebt, einen Anspruch auf Beachtung überall da, wo man sich für italienische Musik interessirt; und das thut man ja aller Orten, selbst in Deutschland, dessen Prinzipat gerade in musikalischer Beziehung endlich von allen einsichtigen Bewohnern unseres Planeten anerkannt ist. Das vorlaute Geschrei derer, welche seit dem Durchdringen Wagners das Ende der Oper gekommen meinten, ist gegenüber den Thatsachen und Wagners eigenen Aeusserungen verstummt. Man gewöhnt sich allmählich daran, dass Wagner der Welt noch etwas zu schaffen übrig gelassen hat; und so lange Derjenige sich nicht findet, der es leistet, muss man sich wohl oder übel mit den Andeutungen der Vorgänger begnügen. Eine stilistische Hauptsache mag das Verhältnis andeuten: Wagner verhalf dem dramatischen Accent zur Alleinherrschaft, aber er unterdrückte die gesungene Cantilene; so lange wir also das deutsche Drama und den italienischen Canto nicht vereint geniessen können, suchen wir sie getrennt auf, ohne das eine über dem anderen zu vernachlässigen.

Es sind vier Italiener, welche für Deutschland so weit in Betracht kommen, dass man ihre Werke als zur Kultur unserer Zeit gehörig ansehen kann, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. Die Briefe des letzteren entziehen sich einstweilen noch der Publikation, wie denn seine Charakteristik im ganzen erst dann versucht werden darf, wenn er

sein letztes Wort gesprochen haben wird; allerdings dürfte sich dann diese Biographie von der seiner Landsleute merklich unterscheiden, denn er ist der einzige, welcher sich energisch an das Ausland anschloss und daher mit den europäischen Strömungen des Jahrhunderts Schritt hielt. Dagegen tritt Bellini in völlige Indifferenz zurück; der weichliche Sicilianer hatte nicht einmal das Feuer seines Himmelsstriches im Blute, und nachdem seine Persönlichkeit lange Zeit nur durch den Spott Heines bekannt gewesen war, gaben die wenigen, in die Zeitungen gekommenen Briefe nur ein bemerkenswerthes Detail: der Mann sprach von dem Effekt seiner Instrumentation, was ungefahr so viel bedeutet, wie wenn einer unserer Nazarener sich seines Colorites rühmen wollte. Ganz anders schon Rossini. Dieser König der Faune, der raffinirte Lebemann, der sich mit der Kunst nur so lange abgab, wie er sie brauchte und selbst bei seinen glühendsten Verehrern mehr durch die Bonmots zündete als durch die Opern — von ihm konnte man etwas erwarten. Wirklich sind aus seinem «Epistolario» wenigstens einige frappante Züge zu entnehmen. Zunächst unterscheidet er sich von seinen meisten Fachgenossen dadurch, dass er seine Muttersprache tadellos, ja sogar mit Gewandtheit schreibt. Sein Styl ist fliessend, seine Ausdrucksweise natürlich und fehlerfrei. Man sieht auf den ersten Blick, dass man es mit einem vernünftigen Menschen zu thun hat. Nicht minder unterscheidet ihn von seinen Kollegen die Fähigkeit, sich auch für andere Komponisten zu interessiren; er gehört nicht zu denen, welche im Bewusstsein, selber Noten zu schreiben, jeden der dasselbe wagt wie ein verirrtes Schaf ansehen. Er nimmt Stellung zu den Zeitgenossen und vermag es sogar sich mit einigen von ihnen anzufreunden. Er sucht Mercadante und Donizetti gute Aemter zu verschaffen, freilich nicht ohne sich mit dem ersteren wegen seiner Unfolgsamkeit zu überwerfen. Er berichtet theilnehmend uber Bellinis Leichenbegängnis, freilich durch eine leichte Indisposition verhindert, bei dem schlechten Wetter persönlich zu erscheinen. Er zeigt sich aufrichtig dankbar gegen Pacini, der ihm so nachdrücklich bei der Instrumentation geholfen hatte. Er liebt von Herzen den *bel canto*, und richtet noch 1866 an seinen *amatissimo Pio IX.* ein Gesuch um Zulassung der Frauen zu gemischten Choren in der Kirche. Ja, er hat sich einigermassen mit den Klassikern beschäftigt und ist so weit gekommen, sich uber die Musik und ihre neueste Entwickelung eine Ansicht zu bilden. Diese Ansicht ist es eben, welche der Welt aufbewahrt zu werden verdient. Er schreibt am 12. Februar 1817 an Leopold Cicognara unter anderem:

«Hier, mein lieber Leopold, hast Du meine Ideen über die gegenwärtigen Musikzustände. Seitdem das Klavier um fünf Tasten bereichert worden ist, habe ich erklärt, dass sich in dieser Kunst, die damals auf ihren Höhepunkt gelangt war, ein unheilvoller Umschwung vorbereite. Denn die Erfahrung hat gezeigt, wenn man das Beste übertreffen will, kommt man zum Schlimmsten. Schon Haydn hat die Reinheit des Geschmackes zu verderben begonnen, mit all den seltsamen Accorden, künstlichen Uebergängen und gewagten Neuerungen, die er in seine Kompositionen einführte; aber immerhin bewahrte er so viel von der Grazie der Vorzeit, dass seine Verirrungen verzeihlich erscheinen können. Indes nach ihm kamen Cramer und schliesslich gar Beethoven, die mit ihren Musikstücken ohne jede Einheit und Natürlichkeit, ihrer Menge von Bizarrerie und Willkür den Geschmack vollends verdarben. Gleichzeitig setzte Mayr im Theater an Stelle der einfachen und vornehmen Weisen eines Sarti, Païsiello und Cimarosa seine genialen, aber fehlerhaften Harmonien, indem die singende Oberstimme durch den Schwall der Begleitung erstickt wird, und an die neue deutsche Schule schlossen sich alle die jungen Operncomponisten an.» — Es folgen einige Bemerkungen über die berühmtesten Sänger, unter denen die Catalani als Beweis dafür citirt wird, dass nichts jammervoll genug sei, um nicht noch die Möglichkeit einer Verschlimmerung zuzulassen. Dann heisst es weiter:

«Seitdem wurde der Takt, ein so wesentlicher Bestandtheil der Musik, ohne welchen die Melodie unverständlich bleibt und die Harmonie in Unordnung verfällt, von den Sängern nachlässig und gewaltsam behandelt. Sie überraschen, statt zu rühren, und während in der guten Zeit die Orchesterspieler sich bemühten, mit ihren Instrumenten zu singen, suchen jetzt die Sänger mit ihren Stimmen zu spielen. Aber die Menge klatscht solchem ganz elenden Stile zu und macht aus der Musik, was die Jesuiten aus der Dicht- und Redekunst machten, als sie Lucan dem Vergil und Seneca dem Cicero vorzogen. — Dies sind meine Anschauungen, und offen gestanden, scheint mir wenig Hoffnung vorhanden, dass die göttliche Kunst aus ihrem jetzigen Elend ohne gänzliche Umwälzung der socialen Verhältnisse herauskomme. Du siehst, das Heilmittel wäre schlimmer als das Leiden. Lebe wohl.»

Das Dokument ist kostbar, der wichtigste Brief, den wir von Rossini besitzen, jeder Satz bezeichnend. Grundzug ist die Klage um die gute alte Zeit; der schüchternste aller deutschen Autoren wird bereits als verhängnisvoller Neuerer hingestellt, eine Erweiterung des technischen Könnens als Gefahr empfunden, Beethoven aber als der Gipfel aller Barbarei perhorrescirt. Die Vorwürfe sind Willkür, Eigenart und das gegen jeden Neuerer von den Reaktionären wiederholte Hervortreten des Orchesters gegen die Singstimmen. Das Ideal ist die alte Armuth und Regelmässigkeit; um angeerbte Regeln handelt es sich, «die Keiner soll verletzen», damit sich in der Kunst nur um Gottes willen nichts weiter entwickele, keine Gewalt das häusliche Behagen unterbreche. Das Philisterium, wie es im Buche steht, hat diesen Brief eingegeben; und sein Verfasser war nicht etwa in jenes würdige Alter eingetreten, dem man das Philisterium allenfalls verzeiht, sondern er stand im Beginne seiner Thätigkeit, an der Schwelle des eigentlichen Lebens, in jener Periode, wo der trägste Mensch, geschweige denn ein Künstler, den Kopf von Umsturzplänen voll hat. Dieser Mensch war als Philister geboren. Wohl meinte er es ernst mit seiner Sache, und am Schlusse kommt er zu demselben Resultat, das so vielen ernsteren Männern aufgegangen ist, wenn sie die Sklavenstellung der Musik und die Unfähigkeit des Publikums sich ewig gleich bleiben sahen. Aber der schleunige Zusatz, das Heilmittel wäre schlimmer als das Uebel, zeigt am deutlichsten, welchen Rang die Kunst bei dem Philister einnimmt, dessen Hauptsorge die Erhaltung der häuslichen Bequemlichkeit bleibt. Man begreift, dass er sich von der Musik zurückzog, als sie ihm die nöthigen Mittel zu einer Pariser Existenz abgeworfen hatte, und dass in seinen späteren Briefen weniger von Theater und Gesang als von Salami und Gorgonzola die Rede ist. Die Zeitgenossen erhoben diesen Satyr zum Olympier, und selbst Richard Wagner, dem diese olympische Heiterkeit so lange geschadet hat, lieferte in seiner «Erinnerung an Rossini» wieder einmal ein Beispiel seiner vielverkannten kindlichen Gutmüthigkeit. Die Nachwelt ist etwas strenger gewesen; sie hat gefunden, dass Behagen und Regelmässigkeit, Taktstrenge und jene «Reinheit des Geschmacks, welche ausschliesslich in Italien wohnt», mit der Hoheit der Kunst recht wenig zu thun haben. Sie hat nur einem Werke Rossinis das Leben gegönnt; die harmlose Farce, zu welcher Beaumarchais' unverwüstlicher und keineswegs harmloser «Barbier von Sevilla» zurechtgestutzt wurde, vertrug die ungetrübte Heiterkeit der altfränkischen Salonmusik. Hier hatte das Philisterium keine Gelegenheit üppig zu werden, und so zeigte es einen Augenblick seine gute Seite, die weltmännische Liebenswürdigkeit.

Völlig anders tritt uns Donizetti als Mensch wie als Künstler entgegen. Bei ihm ist alles einheitlich; man mag diese Natur einseitig, ja beschränkt und schwächlich finden, sie ist konsequent, und weniger als je braucht man hier den Menschen vom Künstler zu trennen. Er lebte vom ersten Erwachen des Jünglingsgeistes bis zum letzten Athemzuge nur der Kunst und zwar, wenn man genauer zusieht, nur seiner Kunst im allerstrengsten Sinne. Bei Rossini sehen wir eine starke Negation, scheinbar den Kampf eines Stiles gegen den andern, in Wahrheit den Kampf der Ideenlosigkeit gegen die Idee; bei Donizetti stets nur ein Positives, ein Hindrängen auf einen Punkt, eine Betonung desselben Wesens. So kommt es, dass Rossini in allen seinen Lebensphasen durch eine Manifestation charakterisirt wird, deren Herausgabe seinen Biographien zur Ergänzung dient. Donizetti pflegte dagegen überhaupt keine Manifeste zu erlassen, seine Briefe gehören alle zusammen, keiner ist wichtiger als der andere, keiner für sich oder im Auszuge mittheilbar; dafür aber giebt dieses Ensemble seine volle Persönlichkeit, so dass sie eine Biographie geradezu ersetzen. Was man über Donizetti wissen will und wissen muss, lernt man aus diesem Bändchen, und man lernt es schneller als aus irgend einer erzählenden Bearbeitung. Man sieht seine musikalische Ausbildung einseitig aber rapid sich vollziehen, man sieht seine Entwickelung durch allerlei Stellungen, die ihn mehr oder weniger kalt lassen, seinen Taumel von einem Siege und einem Triumph zum andern, sieht seine Art zu schaffen, zu empfinden und zu denken, sieht vor allem seine Reizbarkeit, welche genährt durch eine rückhaltlose Hingabe an den Strudel des grossstädtischen Treibens seinen tragischen Untergang zur Folge haben musste. Diese Lebendigkeit, mit der er sich tummelt, die Frische, mit der er jeden Eindruck empfängt, verhindert auch, dass die Lectüre dieser Briefe langweilig wird, obgleich ihr sachlicher Inhalt im Grunde ein recht bescheidener ist. Wieder und wieder handelt es sich um Bestellungen und Verträge, Proben und Aufführungen, Hofgesellschaft und Theaterklatsch; unzählige Male kehrt die Situation wieder, dass der

Komponist durch die Unpünktlichkeit der Textlieferanten in peinliche Verlegenheit geräth, sein Wort dem Director dennoch um jeden Preis halten will und so in unglaublich kurzer Zeit Unsummen von Musik zu Tage fördert. Uns ist es ja schliesslich gleichgiltig, ob eine Oper Fiasco macht oder nicht, ob ihn der König von Neapel zum Konservatoriumsdirector, der Kaiser von Oesterreich zum Kapellmeister ernennt oder nicht, ob ihn das *Institut de France* auszeichnet, der Chauvinismus verfolgt oder Victor Hugo aus Eifersucht über sein literarisches Eigenthum geschäftlich schädigt. Ja selbst der Schmerz über den Tod der Gattin während der Cholera oder die Freude über einen türkischen Orden für neue Militärmärsche entlocken uns kaum mehr als ein flüchtiges Interesse. Die biederen Herausgeber der Sammlung allerdings preisen in ihren Einleitungs- und Begleithymnen diese Züge als etwas göttliches und erschütterndes; aber mit ihrer Rührung beweisen sie nur, dass die schmachtende Sentimentalität allmählich den Weg über die Alpen gefunden hat wie das Biertrinken und das Spazierengehen. Solche Ergüsse könnte sich die *Unione cooperativa editrice* getrost ersparen; die Briefe sprechen für sich selbst. Sie zeigen ganz im Gegensatze zu denen Rossinis eine kindliche Natur, die niemandem etwas thut und sich um niemanden recht kümmert. Wendet sie einmal den Blick bestimmt auf ein Objekt, so erkennt sie es auch, und man kann einer treffenden Bemerkung sicher sein. Aber das geschieht selten, z. B. bei Erscheinungen wie Meyerbeer und Liszt, und dann halb apathisch, wie im Traume; unbewusst geht sie durch's Leben, ohne klare Erkenntniss ihrer Umgebung wie ihres eigenen Innern. Daher auch die oft kindischen Redensarten, die knabenhafte Ausgelassenheit, die man aus Mozarts Briefen kennt; die Aehnlichkeit mit Mozart tritt auch sonst hervor, und die Unterschiede beider Erscheinungen erklären sich vielmehr aus der Erziehung als aus dem Charakter. Oft würde man nach der Sprache glauben, den ungebildetsten Musikanten vor sich zu haben, wenn nicht wieder andere Stellen eine entschiedene Sprachroutine bewiesen. Die bösesten Knittelreime wechseln mit eleganten Gedichten, und man versteht, wie dieser Mensch die Texte, die er französisch komponirte, italienisch übersetzen konnte oder umgekehrt. Seine Stellung zu den Textdichtern ist aber am überraschendsten. Man erwartet bei einem Italiener dieser Zeit, noch dazu bei einem solchen Engroskomponisten, eine absolute Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt; denn darin liegt der Hauptunterschied zwischen den deutschen und italienischen Meistern, dass jene Dramen schaffen wollen, diese dagegen Arien und Finales, also Musiksätze, bei denen man vor lauter Canto vom Text so gut wie nichts vernimmt. Donizetti war gewiss ein echter Italiener, der von seinen Romanzen und Duetten nicht anders spricht, als ein Pianist von seinen Rondeaux und Variationen; er schreibt für Sänger und Freunde schönen Gesanges; aber unbewusst arbeitet in ihm doch der Dramatiker. Häufig weist er einen Text zurück, und zwar stets aus inneren Gründen; ja er, der fortwährend berühmte Schauspiele zu Opernlibretti umgemodelt werden sah und selbst mit einer derartigen Herrichtung von V. Hugos Lucrezia Borgia ungeheueres Aufsehen erregte, lehnte so manches Drama, manchen Roman ab, der damals die Gemüther beherrschte. Unter den letzteren befand sich auch Bulwers Rienzi, derselbe den nachher Wagner mit so viel Begeisterung in Angriff nahm. Auch in diesen Intentionen Donizettis lag sichtlich etwas unbewusstes; im tiefsten Grunde seiner Seele, da wo ihm jene Melodien erstehen, die bis heute populär geblieben sind, wohnt auch ein Ringen nach Ausdruck, nach Poesie, nach Idee, — alles das was die Handwerksmusiker nicht verstehen und so ausdauernd verfolgen. Die Behauptung ist berechtigt, dass auf diesem Grundzuge zum grossen Theile der Erfolg und, was mehr ist, der bleibende Werth der Donizetti'schen Musik beruht. In Deutschland gehört heutzutage vielleicht etwas Muth dazu, überhaupt von einem bleibenden Werthe dieser Musik zu sprechen: dort herrscht nun einmal die Wagnerpartei — zum Heile unserer Kultur und Politik hat sie die Gegner endlich überwunden — und sie negirt in übertriebenem Eifer die italienische Musik, am meisten vielleicht diesen Donizetti, den Wagner selbst gern für breit und altmodisch erklärte. Ja es bedurfte nicht erst Wagners zu diesem Verdikt; ein ausserdeutscher und in jeder Hinsicht unparteiischer Beurtheiler, Gustave Flaubert, hat in einem Roman und zwar in seinem glänzendsten Werke gerade die *Lucia* gewählt, um durch Beschreibung eines Opernabends das schablonenhafte und sinnlose unseres Musiktreibens zu persifliren. Aber weder dem einen noch dem anderen ist es gelungen, eben diese Lucia todt zu kriegen; sie hält sich nach wie vor, und diejenigen Freunde der Wagner'schen Kunst, welche aus ihrem Empfinden k e i n e Parteisache gemacht haben, kann man mit derselben Begeisterung das

F. Pradilla pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

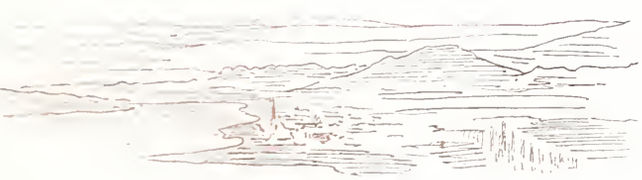
Seebad an der adriatischen Küste.

berühmte, von Liszt arrangirte Des-dur-sextett geniessen sehen, wie etwa ein Ensemble aus dem Lohengrin. Damit nicht genug: eine Fähigkeit muss ihm die Geschichte lassen, welche ihn über alle italienischen und die meisten übrigen Theaterkomponisten erhebt und welche sich noch jetzt in ihrer ganzen Folgenschwere zeigt: er hat es vermocht, den ernsten und den heitern Stil auf der Bühne gleichmässig walten zu lassen, während uns Rossini immer nur als Komiker und der um so viel tiefere Verdi immer nur als Tragiker gelten wird. Das Thema gewährt ja ungeheure Ausblicke; bedenkt man, dass Sokrates der erste Mensch war, welcher, unter allgemeinem Widerspruch selbst seiner ergebensten Schüler, die Schöpfung von Lustspielen und Trauerspielen durch einen Dichter für möglich erklärte, und dass zwei Jahrtausende vergehen mussten, bis Shakespeare diese Prophezeiung erfüllte, dann wird man jeden Künstler mit Achtung nennen, der sie irgendwie von neuem wahr zu machen wusste. Richard Wagner gehört zu diesen wenigen; sein Antipode, der Schöpfer des *Don Pasquale* und *Elisire d'amore* nicht minder. Beiden gebührt ihr Platz im Kunstleben der Gegenwart, ohne dass sie in Parallele gesetzt werden sollen, und es ist sehr zu bezweifeln, ob die Zukunft im Stande sein wird, den einen ohne den andern zu eliminiren.

Die blosse Thatsache, dass es anging, Donizetti bei Betrachtung seiner Briefe in einem Athem mit Wagner zu nennen, zeigt ihre eminente Bedeutung. Alles, was sie uns für die Natur ihres Verfassers lehren, alle jene Charakterzüge von der höchsten Inspiration bis zur niedrigsten Spielerei, verrathen das eine: das Genie. Es ist ein Künstler, welcher schafft, ohne zu ahnen, wie und was er schafft. Eine Oper nach der andern entsteht, ihr Autor lebt nur für sie; dennoch ist dieses Interesse nur ein mattes, als ob eine durchsichtige aber unzerstörbare Wand ihn von jenen trennte. Er komponirt, wie er lebt, eilig und doch halb im Schlafe. Seine Werke fesseln ihn halb, nichts fesselt ihn sonst; worin lebt dieser Mensch ganz? Nirgends; die Erscheinung ist ein Räthsel, jenes Räthsel, welches durch das Wort Genie stets von neuem gelöst und wieder gestellt wird. Auch hier darf an die Aehnlichkeit mit Mozart erinnert werden; doch sind Mozarts Briefe nicht die einzigen, welche eine Analogie bieten. Ist es denn mit Schumanns, Webers, ja selbst mit Beethovens Briefen wesentlich anders? Finden wir nicht dieselbe Verlorenheit, dieselbe Unsicherheit gegenüber der äusseren Welt, denselben ungleichen Kampf von zwei inneren Mächten, die sich nie fassen können? Ja, vielfach stimmen selbst die Aeusserlichkeiten überein. Schumann schafft und schafft, aber im Momente der Vollendung steht er seinem Werke fremder gegenüber als der phlegmatischeste Tagesmensch, als der erbittertste Gegner; denn der Gegner nimmt Stellung zu dem Werke, der Schöpfer kann es nicht, denn er weiss nicht was es ist. Und Beethoven, der gewaltigste unter ihnen allen, der Riese, vor dessen Erscheinung eine ganze Civilisation erbebt, dessen michelangeleske Faust zertrümmert wo sie nur anpackt, um aus den Trümmern Kolosse, und aus den Kolossen eine neue Welt zu fügen — ach, mitten unter den hehrsten Emanationen seines Geistes, in Briefen, die wie seine Adagios rühren und erheben, verfällt er plötzlich in eine Art von Albernheiten, dass man die Selbstkarrikatur nicht als komisch, ja nicht einmal lächerlich, sondern nur erbärmlich empfindet. Es ist das Kainszeichen des Genies, das alle diese unheimlichen Gestalten an der Stirne tragen; das Genie das in ihnen sitzt und Werke erzeugt, hat ihrer Menschlichkeit die Kraft ausgesogen, so dass nur der leere Schemen eines Menschen übrig bleibt zu einem menschenunwürdigen Dasein. Aber Wagner? und Berlioz? Gewiss geht bei dem französischen Farbenmeister alles höchst klar und korrekt zu, selbst wenn er haufenweise Inkorrektheiten an einander reiht um desto sicherer Sensation zu machen. Ja, wer seine Schriften und Briefe liest, wird eher einen geistreichen Abenteurer als einen echten Künstler vor sich zu haben glauben; und sollten dem die Partituren wirklich Unrecht geben? — Das Wagnerkapitel ist natürlich so leicht nicht zu erledigen; aber die Zeit dürfte nicht allzu ferne mehr sein, wo die Analyse der Dramen bestätigt, was die Briefe sehr offen aussagen, nämlich dass er grosse weite Strecken seiner Werke ausarbeitete nicht wie ein Dichter, sondern wie sein Kommentator, nicht wie ein Künstler, sondern wie ein Philosoph. Er beobachtete sich — zum Glück nicht immer, denn das Genie beobachtet überhaupt nicht. Dass aber der arme Donizetti, den so viele für einen Faiseur ausgeben, vielmehr unter die wirklichen Genies gehört, das zeigen dem aufmerksamen Beobachter seine Briefe.

UNSERE BILDER.

In einer Berliner Kunsthandlung war unlängst ein Bild von Francisco de Pradilla ausgestellt. Vor dem Bilde stand lange Zeit ganz vertieft in alle Einzelheiten ein älterer Herr von sehr kurzem Körper mit schwerem Kopf und auf die Brust niedergedrücktem Kinn. Es war Adolf Menzel. Der Saaldiener erzählte, er sei schon öfter wiedergekommen und habe immer lange vor diesem Bilde sinnend verweilt. Ich trat auch an das Bild heran. Der deutsche Meister schüttelte den Kopf und brummte etwas vor sich hin:



Hermann Kaulbach. Studie.

«Der hat Augen, der hat Augen!! Der sieht so scharf» — Menzel suchte sichtlich nach einem Vergleich — «der sieht so scharf, wie — ich!»

Wir führen unseren Lesern eine Wiedergabe von Pradillas kleinem Bilde «Seebad» vor. Der spanische, meist in Rom lebende Meister, welcher oft auf gewaltiger Leinwand in lebensgrossen Gestalten sich erging, liebt jetzt die kleinsten Formate. An der Behandlung des lockeren Strandkieses auf unserem Bildchen sieht man, dass er mit breitem Pinsel zu malen weiss. Das Ganze erweckt aber keineswegs den Eindruck des Spitzen, Mühseligen, Loupenhaften. Doch ist bei aller Breite des Vortrages jede Kleinigkeit im Bilde sicher und klar gegeben. Man sehe zum Beispiel die drei Paar nach dem Klang der Ziehharmonika und der Guitarre tanzenden Schiffermädchen: Welcher Schwung in der Bewegung! Wie fest packt die Hand der Einen die Schulter der Andern!

Und das ganze zwischen den ächt italienisch sorglos erbauten Hütten, an den rasch aufgeschlagenen Tischen lachende, trinkende, schwatzende Badepublikum in seiner eleganten Ungenirtheit, der Blick auf's tiefblaue Meer und auf die ihm eben Entsteigenden, dieses ganze keineswegs an die langweiligen Modebäder Ostende, Trouville oder Brighton mahnende, sondern noch unbefangene lustige Treiben. — All' dies ist mit einer erstaunlichen Schärfe erfasst und mit einer Kraft des Sonnentones durchgeführt, die schier einzig in ihrer Art sind.

Lustig flattert die italienische Fahne über den belebten Strand hinaus, der endlosen See zu.

* * *

Hermann Kaulbach. Studie.

Ludwig Knaus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Katzenfreundin.

Hermann Kaulbach. Studie.

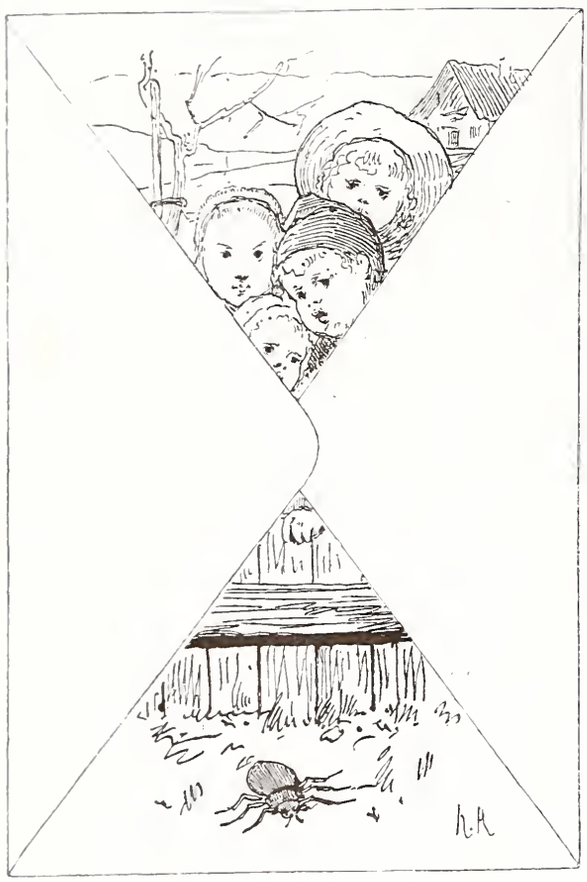
Unser Ludwig Knaus nennt eines seiner jüngsten Werke «Die Katzenfreundin». Das Bildchen ist zweifellos Portrait: Die weitstehenden, etwas geschlitzten Augen, das kecke Näschen, den kunstgerechten, lächelnden Mund und das keineswegs klassische aber herzige Rund des Lockenköpfchens erfindet man nicht, malt man nicht, ohne es in der Natur gesehen zu haben. Sie strickt, die anmuthige Kleine, und die gefleckte, auf ihrem Schooss liegende Katze schnurrt dazu. Der Meister aber verglich beim Skizziren das Charakteristische der beiden Köpfe und er fand, wie bei dem einschmeichelnden Mädchen, bei der Katze weitstehende, etwas geschlitzte Augen, ein keckes Näschen, ein feines, reinliches Mäulchen und kugelrundes Köpfchen. — Und er mag wohl gelächelt haben, indem er der Katzenfreundin im Bild die Katze in den Schooss legte.

* * *

Auf der letzten Münchener internationalen Ausstellung erregte R. Pötzelbergers «Thallandschaft» grosses Aufsehen. Man war von dem Künstler fein gestimmte, tief empfundene figürliche Arbeiten gewöhnt, man wusste wohl, dass er seine Gestalten in eine landschaftliche Umgebung zu stellen wusste, die das ergänzende Widerspiel der sie bewegenden Stimmungen bildete. Aber eine so farbentiefe, ernste und sinnige Landschaft war aus Pötzelbergers Werkstatt noch nicht hervorgegangen. Es scheint fast, als habe die Kunst des Hans Thoma, diese frische, einfache Naturauffassung auf ihn befruchtend gewirkt. Denn so wenig sein Bild einem Thoma ähnelt, so sehr ist es von der sinnigen Tiefe der Naturbeobachtung beherrscht, welche den Frankfurter Künstler so eigenartig von anderen Meistern unterscheidet.

Es ist Abend und die Gegend liegt schon in dämmerndem Zwielicht. Pötzelberger schaut vom Hügelrande zur Mühle in's Thal hinab, auf die mit Wiesen, Feldern, Busch bestandenen Lehnen, auf die Auen am Bach, auf die Heuernte, in welcher man den letzten Wagen einzubringen sich müht, und die zum Stall heimziehenden Gänse. Es ist keine «romantische» Gegend, keine solche, welche der Tourist «malerisch», oder, wenn er sich

Hermann Kaulbach. Studie.



Hermann Kaulbach. Studie.

besonders kunstgebildet erweisen will, «pitoresk» nennt — es ist nur ein Blick in deutsches Land, ein eindringlicher, liebevoller Blick, dem ein echter Meister Dauer und Nachdruck zu geben verstand.

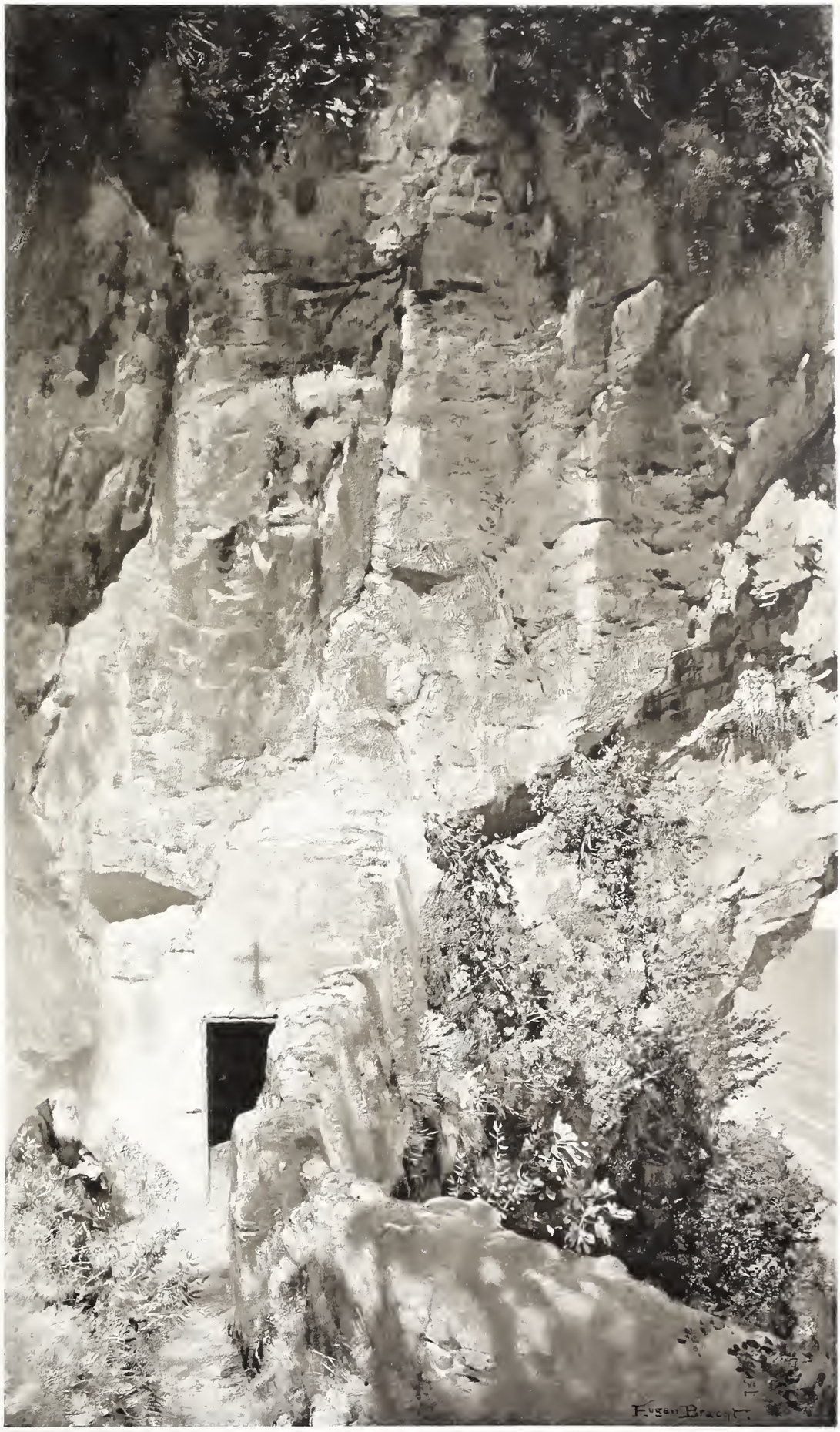
In einem seiner geistvollen Briefe sagt Karl Stauffer-Bern: «Es giebt nur eine Kunst, nämlich die, welche hervorgebracht wird durch die Freude an der Natur und die nichts weiter sucht, als diesem Gefühl Ausdruck zu geben» — Pötzelberger hat diese eine Kunst . . .

* * *

Der Berliner Akademieprofessor Eugen Bracht ist im vorigen Jahre wieder einmal tief unten im Orient herumgeritten, um am todten Meere und in Baalbeck, in Syrien und Palästina nach jenen Gegenden zu suchen, welche ihn besonders malerisch anregen: Wilde Berggruppen, gewaltige Steinmassen, eine ernste, feierliche Felseneinöde oder die unerfassbare Weite einer Wüste, der See — das sind die Dinge, in welchen sein Pinsel schwelgt. Es ist noch ein Zug der Kunst des alten Schirmer oder Lessings in ihm. Er wirkt durch Stimmungen auf das Gemüth, durch scharf hingestellte Gegensätze auf den Verstand. So in unserem Bilde «Die Klause».

Die Wohnung des Eremiten ist prachtvoll gewählt. Ein schmaler Weg, den er sich selbst baute, führt zu einer Schlucht im gewaltigen Felsen. Der mannshohe Steindamm, der über dem jähen Abhange aufgeführt wurde, schützt den Alten und seinen kleinen Vorhof vor dem wildesten Anprall des Sturmes. Durch eine schlichte Mauer ist unter dem überhängenden Felsen die Klause abgeschlossen. Ein Kreuz ziert die Thüre. Dort, unter dem Schutz der überhangenden Felsenmassen, sitzt der Alte trocken und sicher. Riesenhaft thürmt sich das Felsendach über seine Lagerstätte. Von unten, vom Meeresufer herauf aber schlängelt die üppige Kleinwelt des Südens in Blumen und Sträuchern ihr buntes Netz empor, jeden Vorsprung, jede handvoll fruchtbare Erde benützend, um den starren Fels zu schmücken, an dessen Fuss die See sich in blauer Weite dehnt.

Hermann Kaulbach. Studie



Eugen Bracht pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Klause.

DIE AMERIKANISCHE MALEREI IN EUROPA.

(MIT BERÜCKSICHTIGUNG DER MÜNCHENER AUSSTELLUNG 1892.)

Von

CORNELIUS GURLITT.

An einem Junitage des Jahres 1760 rollte ein feierlicher Zug von dreissig schweren Prachtwagen die Rampe zum Kapitol hinauf. Es waren die Mitglieder der berühmten und vornehmen Gesellschaft der Dilettanten, das ganze kunstgelehrte und kunstsinnige Rom, welches einem jungen Maler das Geleit gab, um ihm die damals vor Allen hoch gefeierte Statue der alten Kunst, den Apoll von Belvedere, zu zeigen oder richtiger, um ihn selbst zu beobachten, welchen Eindruck wohl das kostbare Werk griechischer Meisterschaft auf den Jüngling ausübe!

Das schmale, schlanke Männchen von nun zweiundzwanzig Jahren, welches, leicht in Verlegenheit gebracht, roth wurde wie ein Mädchen, machte keineswegs seiner selbst willen den Eindruck, als sei es von so besonderer Bedeutung. Das Einzige, was ihn von seinen Begleitern unterschied, war die Einfachheit seiner schwarzen Kleidung, die fremdartig hässliche Form seines Hutes, die Schlichtheit seiner Erscheinung. Der junge Mann war vor wenig Tagen in Livorno auf einem geraden Weges von Nordamerika kommenden Schiff gelandet. Er hatte wenig Empfehlungen mitgebracht, aber die Kunde von der Ankunft des Jünglings hatte sich merkwürdig schnell verbreitet. Benjamin West, der Sohn eines Quäkers und Penn'schen Kolonisten, war ja «drüben» schon eine bekannte Persönlichkeit. Er hatte vor vier Jahren in Philadelphia und New-York Bildnisse zu malen begonnen, nachdem er in der unmittelbaren Nähe der Indianer gemeinsam mit den von seinem Vater aus christlicher Liebe in Freiheit gesetzten Sklaven aufgewachsen war. Es galt als ein Wunder, dass in solcher Umgebung künstlerische Begabung zu Tage getreten sei. Und wenn West gleich für fünfzig Mark ein Bildnis und für hundert ein solches in ganzer Figur lieferte, so war er doch einer der ersten Künstler, den die neue Welt gebar. Diesen kennen zu lernen, reizte die römischen Kenner. Nicht seine malerischen Leistungen empfahlen ihn vor Anderen, sondern der Sagenkreis, der sich um ihn gebildet hatte

Man hörte von dem wilden Leben, welches seine Jugend umtobte, von Kämpfen mit den Indianern, von dem an den Zug des Germanicus in den Teutoburger Wald mahnenden Begraben der Reste des Braddock'schen Heeres, welche ihn zur bildlichen Darstellung angeregt hatte, von seinem Versuche, dort hinten in den fernen Wäldern des Westens ein Bild vom Tode des Sokrates zu entwerfen. Man erwäge wohl, welche Gedankenverbindungen dies für die Römer bot: Der Kenner der grossen Stoiker des Westens, der Mohikaner und Delawaren, malt den Stoiker der Griechen! Es schien, als stelle dieser Mann aus dem schlicht frommen, streng sittlichen Kreise der Quäker den Anfang einer Kunstverjüngung dar; als bringe dieser Jüngling das ersehnte Neue, er der Künstler wurde, obgleich ihm erst die Gemeinde das Malen hatte gestatten müssen. Denn dies galt ihr als weltlicher Tand, der aber doch wohl nicht gottlos sein könne, wenn Gott einem der Ihren so viel Kraft dazu verliehen habe. Man muss eben bedenken, dass kurz vorher der junge Jean Jacques Rousseau sich im Sinne von Fox und Penn in seinem «Discours sur les arts et sciences» dahin geäussert hatte, Kunst und Wissenschaft brächten keineswegs eine Verbesserung der Sitten mit sich; dass das eben erschienene Buch «La nouvelle Héloïse» damals die gebildete Welt tief erregte,

in welchem Rousseau die Rückkehr zur Schlichtheit eines Naturzustandes, die Ueberlegenheit der Unverbildeten über die Träger der alternden Kultur zu predigen begann — gerade in diesem Augenblick trat den Männern, welche sich als Vertreter eines über zweitausendjährigen Geisteslebens, als Herren auf dem altheiligen römischen Kunstboden fühlten, der Jüngling aus der neuen Welt entgegen: Die Zukunft meldete sich an den Thoren der Vergangenheit!

Deshalb war man so gespannt auf den jungen Amerikaner. Der blinde Cardinal Albani betastete ihn körperlich, nachdem er sich vorher neugierig erkundigt hatte, ob er schwarz oder weiss sei. Geistig betastete ihn ganz Rom. Wie wird er sein, wie wird auf ihn das Höchste wirken was die Kunst je geleistet hat? So frisch und durch Schulen unverdorben als dieser, kam nicht leicht ein Künstler an die Tiber!

Der Quäker war aber trotz seiner jungen Jahre und seines schüchternen Aussehens ein formgewandter Mann, der sich zu beherrschen wusste und mit der Bedachtigkeit seiner Glaubensgenossen sich wohl hütete, als thöricht zu erscheinen. Jedenfalls schlug er den ihn bevormundenden gelehrten Herren ein Wippchen, als er sein Examen zu bestehen hatte. Diese drängten sich rings um ihn, neugierig seine Mienen erforschend, als die Statue des Apoll plötzlich vor ihm enthüllt wurde. Mit freudigem Erstaunen rief er aus: «Mein Gott, ein Mohikaner Krieger!» und hatte damit gerade Das getroffen, was viele von Jenen zu hören wünschten. Andere schüttelten freilich den Kopf zu diesem Vergleich, bis ihn West mildernd erklärte: er habe oft pfeilschiessende Indianerhelden in dieser Stellung gesehen. Nun war man aber auch allgemein befriedigt von dem Eindruck. Denn man lebte in der Zeit der beginnenden Sentimentalität, in der das Ferne an Zeit und Raum als das Bessere, Glücklichere zu preisen beliebt war: Der zweitausend Jahre alte Gott erschien dem fremden Jüngling wie ein zweitausend Meilen entfernter Wilder aus jenem Stamme, der doch «bessere Menschen» zeitigte. Es war sein Ausspruch ein Vorgreifen der bald darauf durch Jean Jacques Rousseaus «Emile» verkündeten und von aller Welt mit Begeisterung erfassten Erkenntnis, dass allein die einfache Natur die wahre Schönheit und die schöne Wahrheit in sich berge. Der Quäker aus dem neu entdeckten, von europäischer Verbildung unbeleckten fernen Westen hatte es verkündet: Die wilden Mohawks gleichen dem Apoll von Belvedere! Dort wandelte also die göttliche Vollendung in klassischer Nacktheit auf Erden, dort im neu erschlossenen Lande der Einfachheit und Natürlichkeit!

So führte sich durch West Amerika in die europäische Kunst ein. —

Freilich so ganz Neuland für die Kunst, wie man in Rom glaubte, war damals die westliche Küste des Oceans doch nicht. Was der englische Stich schon damals leistete, was von Holland ausgeführt wurde, führten schon die Schiffe über das Meer. Schon hatte die schottische Einwanderung einige Künstler mitgebracht. Das älteste, als «drüben» entstandene bekannte Kunstwerk dürfte die Zeichnung in Sepia sein, welche der seit 1715 in Perth Amboy N. J. wirkende Maler John Watson schuf: Es ist eine Venus mit dem Cupido, also wahrlich kein geistig auf amerikanischem Boden erblühtes Erzeugnis. Ein anderer Schotte, John Smybert, brachte die Kopie eines Van Dyck, die er in Italien gemacht hatte, 1728 mit über das Meer. Nicht seine eigenen Bildnisse, sondern dieses des Kardinal Bentivoglio kann man den Quell nennen, von welchem die Kunst der Vereinigten Staaten ausging. Zwei der bedeutendsten ihrer Künstler, John Trumbull und Washington Allston, leiten auf die Anregungen, welche von diesem farbenkräftigen Bilde ausgingen, zurück, dass sie selbst in der Malerei vorwärts kamen. Henry Bembridge hatte bei Mengs und Battoni studirt, ehe er in die neue Welt fuhr.

Freilich bot das Land drüben zunächst noch harten Boden für die Kunst. Robert Feke hatte um seiner sündigen Kunstliebe willen schwere Kämpfe mit seinen Glaubensgenossen, den Quäkern, zu bestehen, bis er abenteuernd in spanische Lande auswanderte. Aber er wusste seine Zeitgenossen im Bilde festzuhalten mit tüchtigem, nüchternem Ernst, und es war immerhin ein erfreulicher Zug, dass die Malerei auf das Thatsächliche, auf den lebenden Menschen hingewiesen, und von den Kolonisten das Bildnis der «Venus mit dem Cupido» vorgezogen wurde. Denn das Bildniss bildet das Rückgrat aller echten Kunst! —

West wusste sich bald in Italien noch auf andere Weise als blos durch sein Amerikanerthum eine Stellung zu machen. Sein erstes in Rom gemaltes und ohne seinen Namen ausgestelltes Bild gefiel so, dass man es anfangs für einen Rafael Mengs hielt. Man muss wissen, was

Kenyon Cox. Bildnis des Bildhauers Aug. H. Gaudens.

das hiess: Mengs, der damals die Villa des Cardinal Albani ausmalte, galt, obgleich er selbst erst einige Dreissig zählte, für einen der ersten Meister aller Zeiten, um dessen Werke sich die Fürsten und Reichen stritten. Er war Direktor der Kunst-Akademie auf dem Kapitol. Als es bekannt wurde, der junge Amerikaner habe das Werk geschaffen, erfasste fast ganz Italien ein Rausch der Begeisterung. Die sonst so verzopften Akademien von Parma, Bologna, Florenz machten den Jüngling zu ihrem Mitglied; der König von England, damals noch Herr der Kolonien, bewilligte ihm durch seinen römischen Gesandten weitgehenden Kredit. Man begann auf sein Urtheil zu hören und er durfte es wagen, Michel Angelos Gestalten für unwahrscheinlich zu erklären, ja man freute sich mehr für Rafael als für West, als dieser erklärte, dass ihm jenes Werke täglich mehr als sehenswerth, natürlich und vornehm erschienen. Die neue Welt trat stolzen Schrittes in die Kunst ein!

Im Jahre 1763 ging West nach London. Es war damals dort zweifellos der heisseste Boden für Künstler in Europa. Denn die englische Malerei hatte plötzlich ihren stolzen Lauf begonnen. Freilich der erste Ansturm war vorüber. Hogarth war schon den Siebzigen nahe, er hatte eben sein Buch über die Schönheitslinie als den Auszug seines ganzen künstlerischen Denkens herausgegeben. Der Kritiker der Weltsitten, der Swift unter den Malern, hatte nun alle Hände voll zu thun, sich der Kritiker seiner Ansichten zu erwehren. In seinem letzten grossen Werke, der jetzt im Saone-Museum in London befindlichen Reihe von vier Bildern «Die Wahl», waren die Farben schon sehr grau, der so beliebte «opake» Ton der Holländer schon sehr gläsern, der Aufbau, ja selbst die Perspektive nicht ohne Mängel. Schon lange empfand man in London das Sinken von Hogarths Stern. Reynolds stand zwar auf der Höhe seiner Kunst wohl als der grösste Maler der Zeit, aber er schuf nur Bildnisse und hatte es aufgegeben, Geschichtsbilder zu malen, obgleich diese für die höchste Leistung der Kunst gehalten wurden; Gainsborough lebte noch in Bath als ein in seinem Werth unerkannter

Landschafter; Wilson, sein Vorbild im Erfassen der leblosen Natur, der grosse Stilist im Sinne Claude Lorrains unter den Engländern, fand bei seinen Landsleuten keinen Anklang, so dass er dem Elende nahe war — es fehlte England augenblicklich an einer führenden Kraft. Nachdem es mit dem überderben Realismus Hogarths begonnen hatte, mit einer Kunst, welche vor Allem im unerbittlich wahren, ja übertriebenen Ausdruck selbst des Hässlichsten ihr Ziel sah, die aber dieses unkünstlerischer Weise für sittliche Zwecke dienstbar machen wollte, war es in Reynolds und Wilson einer reinen Schönheit zugefallen, einem starken Streben zu idealisiren, die Natur über sich selbst in Ton und Zeichnung zu erheben. Der Reichthum und die geistige Höhe des Landes, das eben auch in der philosophischen Fortbildung des freiheitlichen Gedankens und in der dichterischen Durchgeistigung der Sittlichkeitsbestrebungen die Führung in Europa in die Hand genommen hatte, auf Frankreich vorzugsweise politisch, auf Deutschland dichterisch anregend zu wirken begann, bot den besten Boden für einen neuen künstlerischen Geist. Damals war der letzte Widerstand der Jacobiten gebrochen, hatte in Amerika, wo die Franzosen unterlegen waren, das Ringen noch nicht begonnen, weitete sich der ostindische Besitz Grossbritanniens und mit diesem trotz der grossen Staatsschuld der Unternehmungsgeist und der Wohlstand des Landes. Die politischen Kämpfe unter Georg III., das Hereinziehen der Volksmassen in das öffentliche Leben, der tiefgehende nationale Schwung, all' diese Zeichen einer starken wohlthätigen Erregung des Volksgeistes führten die Hauptstadt Englands immer mehr an die Spitze der europäischen Kunststätten.

Auch in London schaffte sich West in raschem Anlauf einen vollen Sieg. Heute ist er freilich auch dort für die Menge fast verschollen und von den Kunstgelehrten vernachlässigt. Während man jetzt auch in Paris und in Deutschland immer mehr die Grösse Reynolds und Gainsboroughs, Romneys und Raeburns und aller der englischen Bildnismaler aus der Zeit des Swift und Walter Scott, des Pitt und Wellington erkennen lernt, fällt nur wenig Ruhm auf den Amerikaner. Aber seine Zeitgenossen sparten mit diesem nicht. Und sie thaten sehr wohl daran, denn West brachte thatsächlich Neues und Eigenartiges nach London. Zwar seine Farbe war so klassisch akademisch, wie man sie nur immer damals in Rom sich aneignen konnte. Es ist jene Farbe, welche Goethe in seinen späteren Jahren, als auch er ihrer fahlen Buntheit satt geworden war, «nebulistisch» nannte. Der englische Maler Haydon nannte sie Ziegelstaub, unerfreulich für Einbildung und Herz; der Rammbär im Hafen von Portsmouth, sagte er, könne ebenso gut malen als West! Und ein neuerer englischer Kunsthistoriker nennt ihn den König der Mittelmässigkeit, einen durch und durch handwerksmässigen, akademischen Mann, der den Rezepten der Rococokunst folge, und sie anwende, wie die Köchin die ihrigen am Herde.

Damals, als er in London auftrat, war man anderer Meinung. Die kalten, hellen, dünnen Töne, in welchen er malte, wirkten überraschend gegenüber der malerisch viel feineren aber tiefen, saucigen Farbe des Reynolds und der harten, gläsernen des Hogarth. Sein erstes in London gemaltes Bild «Pylades und Orestes als Geisseln vor Iphigenia gebracht», jetzt in der Londoner Nationalgallerie — wahrlich kein «amerikanischer» Vorwurf — zeigt alle Eigenschaften jener Schule, welche wir als die des David zu bezeichnen uns gewöhnt haben. Es ist ein David vor David, sauber gezeichnet, mit einem dem klassischen Relief abgelauschten Schönheitsgefühl für die Linie, einer der Auffassung der Zeit entsprechenden, sinnig weichen Behandlung antiker Gegenstände, einem zwar seichten, aber in der Gesammtstimmung des beginnenden «Empire» höchst passenden hellen Ton der Färbung.

Und so ist denn West, wie mir scheint, einer der ersten Vertreter des abgeklärten Klassizismus, während gleichzeitig in Mengs und Battoni die Barockkunst, in Greuze und Reynolds das Rococo noch mitspricht. Er steht auf einer Stufe mit den englischen Architekten Adams, welche ja auch zuerst, früher als die Franzosen, den Stil schufen, den wir fälschlich «Empire» nennen, weil er erst dreissig Jahre später durch die Franzosen des Kaiserreichs bei uns zum herrschenden gemacht wurde.

Dieser Klassizismus ist freilich so wenig echt antik, als es etwa der des Palladio oder Schinkel war. Er entwickelte sich aus Vorhandenem. Die Gesetze des Aufbaues in seinen Schöpfungen mahnen an die Meister der Renaissance, ihre mechanische Durchführung mehr noch an Lebrun. Aber von diesen Gesetzen haben auch die Deutschen der Folgezeit sich beherrschen lassen. Man lege einmal einen Stich nach Lebrun, nach West, nach Cornelius und nach Kaulbach neben einander.

J. M. N. Whistler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Träumend.

Charles F. Ulrich pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Idyll in Sotto-Marina.

Man wird bald erkennen, dass Cornelius zwar die stärkste Persönlichkeit, dass aber seine apokalyptischen Reiter aus denselben Anschauungen über künstlerischen Aufbau hervorgingen wie Wests «Tod auf dem weissen Ross», welches 1817 entstand; man wird ferner sehen, dass all' die ungezählten Geschichts- und Heiligenbilder, welche der Amerikaner während seiner langen Thätigkeit in London schuf, mit den Werken Kaulbachs eine ausserordentliche geistige Verwandtschaft besitzen — nur mit dem Unterschied, dass West früher da war als Kaulbach. Auch das äussere Leben der vier Maler verlief entsprechend ihrem geistigen Werthe. Cornelius, der tiefste und grösste unter ihnen hatte sein Leben lang Kämpfe, die drei seichteren und der Welt sich anbequemenden kannten den Kampf nur als den raschen Uebergang zum Siege. Sie waren die Lieblinge ihrer Zeit, ihnen huldigten die Grossen, jubelte die Menge zu. Bei Jenem überwog die Stärke und Eigenart des Mannes, er forderte Unterordnung vom Geschmack der Beschauer. Diese wussten meisterhaft ihre Zeit idealistisch darzustellen, bis zu einem gewissen Grade realistisch wahr zu erscheinen und doch etwas darzubieten, was sich über die für platt gehaltene Wirklichkeit erhob. Indem sie ihre Gestalten systematisch ordneten, ihren Figuren eine mit dem antiken Kanon abgemessene Musterform gaben, die Farbe im Einzelnen leidlich richtig, im Ganzen aber nach dekorativen Gesetzen umgestimmt anordneten, erschienen sie den Zeitgenossen wahr und schön zugleich, als vollendeter Ausdruck der nach Schönheit ringenden Welt. Nur leider erkannte regelmässig die nachfolgende Zeit, dass die Wahrheit nicht ganz wahr und die Schönheit nicht ganz aus der Zeit selbst geboren, sondern entlehnt war und feierte daher Lebrun wie West wie Kaulbach nicht mehr als Schöpfer einer neuen, sondern im besten Fall als Fortbildner der alten Renaissancekunst. Ja, zumeist folgte bitterer Hohn dem überschwänglichen Lobe!

Walter Mac Ewen. Allerseelentag.

Allen dreien war gemeinsam, dass sie vorzugsweise durch den Inhalt ihrer Bilder wirkten, nicht durch die rein künstlerischen Eigenschaften. Sie verstanden ihre Zeit und wussten, was dieser behagte. Gerade in der Sicherheit des Gefühles für das «Aktuelle» liegt ein gut Theil ihrer Beliebtheit. Sie wussten in der Kunst wie im Leben sich in die Welt zu schicken, wie sie diese nun einmal vorfanden. Wie Lebrun und Kaulbach wurde auch West Präsident der Akademie. Alle drei waren wie berufen zum Herrschen über die Kunst, da ihre Gedankenwelt eine durchaus auf das Gegenständliche gerichtete war. Auch West war eine kalte, verständige, betriebsame Natur. Schnell war er bei Hofe eingeführt und heimisch geworden. Je mehr er stieg, desto mehr erschien er bei vollendeten Hofsitten doch als der einfache Quäker. Lehrte ihn sein Bekenntnis äussere Bescheidenheit, so wuchs tief im Inneren sein Stolz. Die Geistlichkeit wendete sich dem frommen Manne zu, der Erzbischof von York warf sich zu seinem Beschützer auf. Es war damals die Zeit jener Kunstfreunde, die man in Paris «donneurs des

idees» nannte. Weil man den Inhalt im Kunstwerk über Alles schätzte, glaubte man mit einem guten Gedanken dem Künstler ein grosses Geschenk zu machen, an seiner Arbeit den wichtigsten Antheil zu haben. Der König forderte von West den «Abschied des Regulus von Rom»: West überstürzte sich in Entzücken über diesen Gedanken.

Er selbst aber ging doch seine eigenen Wege. Lange Zeit nach seinem Tode pries der Genremaler Leslie ein Bild, welches West in seiner Heimath gemalt hatte. Es stellte seine Familie dar. Der sauertöpfische, langweilige aber ehrliche Vater, die kleinliche, beschränkte aber brave Schwägerin, der Bruder mit dem etwas pfäffisch gekniffenen Gesicht, das hilflose Kind beider, der Maler selbst als feiner Mann, mit gepuderten Locken, Spitzenhemd, Palette, der mit vornehm gefälligem Lächeln auf die feierlich trocken zur Schau gestellte Gruppe schaut — All' das hat einen Zug von unbefangener Wahrhaftigkeit, der den Hochton und die gespreizte Würdigkeit der grossen Geschichtsbilder weit überragt.

Diese Wahrhaftigkeit aber gelegentlich auch in's Geschichtsbild hineingetragen zu haben, das ist das eigene Verdienst Wests. Das wäre vielleicht zu seiner Zeit einem Europäer in gleicher Weise nicht möglich gewesen.

Bei besonders feierlicher Gelegenheit, bei Eröffnung der seither so bedeutungsvoll gewordenen königlichen Akademie der Künste zu London im Dezember 1768, stellte West sein berühmtestes Bild aus: «Der Tod des General Wolfe in der Schlacht bei Quebeck» (13. Sept. 1759). Schon während des Malens war ein Streit mit Reynolds ausgebrochen, welcher forderte, bei einem so erhabenen Gegenstand müsse die erhabenste künstlerische Form gewählt werden, müsse also Wolfe und seine Umgebung in antikem Gewande geschildert werden. Solche Fragen gaben, wenn einmal aufgeworfen, endloses Wasser auf die Mühlen der Kunstfreunde. West blieb bei seinem Vorsatze, den sterbenden Helden und seine Soldaten so zu malen wie sie waren, mit all' den für ächte Schönheit damals als unwürdig geltenden, auf einem erhabenen Bilde als lächerlich wirkend verschrieenen Einzelheiten ihrer Kleidung und Ausrüstung. Er mochte sich abermals bei Lebrun und dessen Schilderung der Schlachten Ludwigs XIV. Muth geholt haben. Aber der amerikanische Quäker überragte den in Rom gebildeten Franzosen ganz erheblich an Kraft des Realismus. Es entstand hier wirklich eines jener Bilder aus der Tagesgeschichte von wahrheitlicher Absicht, wie wir sie fälschlich als die Erfindung des Horace Vernet und der Maler der napoleonischen Zeit ansehen. Wieder erweist sich in einem Gebiet des Kunstschaffens, welchem bisher Frankreich als die frühere Heimath galt, England als Führer — oder vielleicht gar Amerika!

Noch kennt bei uns fast Jedermann das West'sche Bild in dem Stiche von Woollet, welches die Zeitgenossen mit Jubel als eines der grössten Werke aller Kunst aufnahmen. Zwar hat der Aufbau noch die Gebundenheit der klassisch-historischen Schule, aber der Ernst mit dem der Realismus durchgeführt wurde, ist erstaunlich. Das Bild hat sich in seiner Wirkung nun durch fast anderthalb Jahrhunderte erhalten — es wird für alle Zeiten seinen Werth behaupten, wie es denn von Reynolds vom ersten Tage an als Vorbote einer Revolution in der Kunst bezeichnet wurde.

Noch einen Kampf focht West siegreich durch. Er hatte den Quäkern sein Recht abgerungen, Maler zu werden, seine Gottesgaben für die Kunst zu verwerthen: er rang ferner der englischen Hochkirche das Recht ab, diese Gaben auch für sie zu verwerthen, indem er somit den kunstfeindlichen Geist des Puritanismus besiegen half. Die Briten sollten ihm dauernd dankbar dafür sein. Er war es, der durch den König die Frage aufwerfen liess, ob das Ausmalen der Kirchen, wie man bisher zumeist behauptete, gegen deren Würde und gegen den Ernst der Religion sei; und sein Einfluss bewirkte es, dass die Bischöfe diese Frage verneinten. So konnte er denn in achtundzwanzig Bildern die heilige Geschichte für die Kirche darstellen und — fast eine halbe Million Mark dafür einstreichen.

Dem Gange der geistigen Entwicklung Europas mit feinem Gefühl für deren Walten vorauszugreifen — das verstand West ganz vortrefflich. Als die Romantik aus den düstern Bergen Schottlands nach London herabstieg, als Spensers Ritterromane aufs Neue die Geister zu bewegen begannen, Macpherson den Ossian herausgab, Burns den Naturton der schottischen Berge zu Versen ausgestaltete, war er gleich dabei, der neuern Richtung bildliche Form zu geben. Die «Einführung eines Bischofs», «Den Ritter Bayard», «Die Höhle der Verzweiflung» (nach Spensers «Ritter vom rothen

Kreuz») sind romantische, rein auf die Gemüthsstimmung berechnete Schauerscenen, welche sich von den Anfängen deutscher Romantik nur durch das frühere Erscheinen auszeichnen.

West ist nach all' dem nicht etwa ein Künstler ersten Ranges. Er selbst freilich hielt sich dafür, er betrachtete sich als das Gefäss göttlicher Sendung, als ein geheiligtes Wesen, als den Gründer und Führer der englischen Kunst und einer neuen Kunst überhaupt. Nur in Napoleon sah er einen Mann, mit dem er sich zu messen habe. War doch auch sein Leben ununterbrochener Erfolg: Stellte es doch ihn, den Quäker und Republikaner, trotz aller kriegerischen Wirren zwischen alter und neuer Heimath, an einen glänzenden Hof, seit 1792 an die Spitze der Akademie und verschaffte es doch dem am 11. März 1820 Verstorbenen ein ehrenvolles Grab in der Ruhmeshalle Grossbritaniens, im St. Paulsdome.

* * *

Als Jüngling hatte West seine alte Heimath verlassen, ein halbes Jahrhundert in seiner neuen gewirkt. Man würde die in ihm wirkende, von drüben stammende Anregung, das Amerikanische in seinem Wesen, nicht hoch einzuschätzen geneigt sein, hätte sich nicht neben ihm ein zweiter Künstler unter gleichen Verhältnissen ähnlich entwickelt: John Singleton Copley.

Copley ist in seiner Entwicklung amerikanischer als West. Er lebte als geschätzter Maler in Boston und gab im Jahre 1760, dem dreiundzwanzigsten seines Lebens, in welchem West nach Italien übersetzte, sein Jahreseinkommen schon auf 6,300 Mark unseren Geldes der Steuerbehörde an. Unterrichtet hatte ihn wohl sein Stiefvater, der sehr unbedeutende Schabkunst-Stecher Peter Pelham, denn schon mit sechs Jahren begann er in kalten, grauen Tönen mit unbeholfener Hand Bildnisse zu malen. Das meiste von dem, was der junge Künstler konnte, war aus ihm selbst hervorgekommen. Es stellt also in einer gewissen Reinheit den Höhepunkt des eigenen Kunstschaffens der nordamerikanischen Kolonien dar. Bis zu seinem dreissigsten Jahre sendete Copley seine Werke nach London zur Ausstellung, bis deren Erfolg ihn endlich ermuthigte, selbst Europa zu besuchen und der Drang nach Fortbildung ihn veranlasste, 1774 England und Italien zu bereisen. Im Jahr 1775 liess er sich in London nieder und wurde hier bald ein gesuchter Maler der vornehmen Welt, der er selbst gesellschaftlich immer näher trat. Sein Sohn ist sogar als Lord Kanzler Lyndhurst zu den höchsten Ehren emporgestiegen.

In der Londoner Nationalgallerie befinden sich zwei der Hauptwerke des Künstlers: «Der Tod der Grafen von Chatham», d. h. jener Vorgang, als am 7. April 1778 William Pitt, Graf von Chatham, mitten in seiner Rede gegen die Besteuerung der amerikanischen Kolonisten tödtlich erkrankte; und «Der Tod des Major Pierson», der im Augenblick der siegreichen Entscheidung im Kampf von St. Heliers, Jersey, am 6. Jan. 1781 von den Franzosen erschossen wurde. Die Bilder wurden 1780 und 1783 vollendet. Ich nenne diese Daten, um zu zeigen, dass auch Copley «aktuell» zu sein bemüht war im Gegensatz zu den von der damaligen europäischen Kunst mit Vorliebe betriebenen Versuchen die «Alten» immer wieder auf's Neue zu beleben.

Auch David hat ja in ähnlicher Weise Tagesereignisse darzustellen versucht — freilich später, zu einer Zeit, in welcher die Stiche nach West und Copley schon in den Händen aller Welt, also wohl auch in seinen waren. Aber David hat sich nie von der klassischen Regel so weit frei machen können, als eben Copley in seinen ausgedehnten Werken, figurenreichen, lebhaft bewegten Bildern von 2,5 zu 3,4 Meter Grösse that. Dazu hat dieser keineswegs die dünne, spitze Farbe des Empire, wie sie West nie ganz abzulegen vermochte. In seinem «Tod Chathams» ist auf die wohl sechszig, meist Perücken tragenden Köpfe der Lords ein kräftiges Licht geworfen, sind die tiefgefärbten Wände des Raumes, die Purpurmäntel mit starkem, von Titian und Reynolds beeinflusstem Ton gemalt. Man sieht die Absicht, den tagesgeschichtlichen Gegenstand mit der Farbe der besten Kunstzeiten zu versöhnen, die Errungenschaften des englischen Bildnisses für das Massengemälde zu verwerthen. In dem anderen Bilde fällt die rein illustrative Absicht, das Fehlen alles beziehungsweisen Beiwerkes auf. Da ist weder falscher Pathos und theatermässiges Heldenthum, da fliegen keine Genien in der Luft herum und lagern keine Flussgötter in den Ecken. Es ist das Ganze das, was man bei uns in den fünfziger Jahren noch mit einem Beigeschmack von Tadel als «historisches Genre» und damit als eine Neuerung bezeichnete.

Nun ist aber eins zu beachten: Ausser bei den beiden Amerikanern findet diese bildnisartige Auffassung der Zeitgeschichte in England weder bei den Einheimischen noch bei den zahlreich zuwandernden Meistern gleiche

Pflege. Der Schweizer Heinrich Füssli war wohl ein tiefer Romantiker, ein Verehrer Shakespeares, in seinen märchenartigen mehr als in seinen geschichtlichen Werken. Seine Zeit realistisch zu schildern lag ihm aber völlig fern, ja er wies den Gedanken als unedel, unkünstlerisch von sich ab. Der Frankfurter Johann Zoffany und die Oesterreicherin Angelica Kauffmann, der Strassburger Philipp Johann von Lauterburg (Loutherbourg), sie alle halten sich innerhalb der Grenzen einer stilvollen Naturnachahmung und — sobald es sich um Werke der Einbildungskraft handelt — innerhalb jener des klassischen Gedankenkreises. Nicht minder James Barry, dessen Kunst selten von dem ihr heimischen Olymp auf englischen Boden herabsteigt. Die Kraft des brittischen Kunstschaffens liegt im Bildnis: Von den kostbaren Werken Reynolds, Gainsboroughs, Raeburns und Romneys ging eine tiefgreifende Anregung aus. Es ist kein Zufall, dass die Sybille der in England zur inneren Vollendung gelangten Angelica Kauffmann sich in der Dresdner Gallerie neben den höchsten Meisterwerken als rein malerische Leistung besser als das meiste Spätere zu behaupten vermag! Wenn unsere Aesthetiker die Zeit, in welcher Houdons und Schadows Büsten entstanden, Graff, Vogel und die Kauffmann Bildnisse malten, die Kunst in London zu so hoher Vollendung gelangte, die Vaugier-Lebrun in Paris mit Greuze wetteiferten, jetzt als die Zeit des tiefsten «Verfalles» der Kunst bezeichnen, so mag man nicht allzusehr erstaunen, wenn eine kommende, den Schwerpunkt der Malerei in das Malen verlegende Aesthetik, die Tage des Cornelius mit diesem viel missbrauchten Worte belegen wird.

Dass die frische Auffassung der Bilder aus der Tagesgeschichte gerade in Amerika ihren Boden hat, das beweisst am klarsten das Schaffen des John Trumbull, der mit 19 Jahren in die Armee eintrat, jedoch fünf Jahre später, 1780, in London in Wests Werkstätte eintrat und dann gemeinsam mit John Blake White bis 1817 das Capitol von Washington mit grossen, die Thaten des Krieges verherrlichenden Bildern schmückte. Diese bekunden ganz die kräftige, realistische Zeichnung und den gesunden Blick für die Wirkung der thatsächlichen Vorgänge, welche Wests bessere Arbeiten auszeichnen. Das ist meines Wissens selbst von amerikanischen Kunsthistorikern nicht genügend hervorgehoben worden. Die Heldenthaten der französischen Könige vollführten diese und ihre Nachahmer nicht selbst: Die Schlachtenbilder jener Zeit sind daher kalt, sobald sie aus der Darstellung Wouvermann'scher Plänkeleien zur Vorführung grosser geschichtlicher Ereignisse werden. In Amerika tritt das Volk in Krieg und Frieden in Mitthätigkeit. Die Menschen sind nicht mehr blos Staffage für einen «göttlichen» Helden, sie wirken wie im Leben so im Bilde selbstthätig mit. Wie bei den Holländern aus der Zeit ihrer Freiheitskriege entsteht aus der Wiedergabe vieler zu gemeinsamen Handeln Verbundener eine ächtere tiefere Art des Geschichtsbildes. Und auch drüben, wie in Holland, waren es die Bildnismaler, waren es Gilbert Stuart, Charles Wilson Peale, Joseph Wright und Trumbull, welche dem in den Fernen klassischer Götterlehre herumschwankenden Europa einen starken Realismus entgegenhielten. Freilich ist ausser in Stichen wenig oder nichts von dem, was damals in New-York, Boston und Washington gemalt wurde, nach Europa gelangt.

* * *

Die amerikanische Rückwanderung nach England hat mit West und Copley noch nicht abgeschlossen. West wurde nach Reynolds Tod Präsident der Akademie, zu deren Gründern er gehört hatte, Copley Akademiker und Mitglied der vornehmen Gesellschaft Londons, obgleich damals der Befreiungskrieg in Amerika wüthete und eine für die englische Macht bedenkliche Botschaft nach der andern über das Meer nach London drang. Die Politik schied damals selbst im, dem öffentlichen Leben früh erschlossenen England die Menschen noch weniger als heute. Der Krieg unterbrach zwar die geistigen Verbindungen des Muttervolkes mit seinen in den Westen entsendeten, sich befreienden Kolonisten, aber er zerstörte sie nicht. Dafür waren in der Kunst zwei Männer lebendige Beispiele, welche gewissermassen die Ueberlieferung der West'schen Anregungen darstellen, Newton und Leslie.

Gilbert Steward Newton kam als 26 Jähriger nach London, in jenem Jahre 1820, in welchem West starb. Er lebte nur 15 Jahre in der britischen Hauptstadt, fand aber Zeit, in diesen ein für ihre Kunstauffassung höchst bezeichnender Künstler zu werden, nicht nur durch seine Bildnisse, sondern namentlich durch seine Sittenschilderungen. In diesen nahm er sich ein damals für sehr veraltet geltendes Vorbild: Dem Watteau suchte er nachzustreben. Man bedenke wohl: Der Mann der neuen

W. M. Chase pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Meditation.

H. Hartwich pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Märzschnee.

Welt suchte rückwärts anzuknüpfen an eine Zeit, welche man selbst in Paris und sonst überall als eine zopfige, jammervolle zu verhöhnen gewohnt war. Es bewährt sich hierbei die Erkenntnis, dass der Aussenstehende, dem Kampfplatze Entrückte besser Werth und Unwerth der Ringenden zu würdigen vermag, als die sich bekämpfenden Gegner selbst. Newton blieb der freie Blick für die Schönheit des Rococo in einer Zeit, in der es die Maler des festländischen Europa fast für eine Beleidigung hielten, wenn man von ihnen Beifall für Watteau forderte. Nun erreichte zwar Newton sein Vorbild nur in bescheidenem Maass: Seine Farbe ist viel zu schwer, seine Anmuth hat viel zu viel vom Spiessbürgerthum der Biedermännerzeit, zu viel von Reitstiefeln und Cylinderhüten. Aber Bilder wie der dem Dow nachempfundene «Fensterflügel», «Capitain Macheath» das etwa einem Terbourgh entsprechen soll u. a. m. zeigen, dass in England und drüben in Amerika die Absicht bestand, die malerischen Errungenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts nicht einfach in's Wasser zu werfen, sondern sich die Kunstfähigkeiten zu erhalten, welche jene Zeiten so überreich besassen.

Und neben der Form ist der Inhalt der Bilder Newtons bemerkenswerth: «Cordelia pflegt den König Lear», eine Gruppe, als sei sie unmittelbar Nachbildung einer Aufführung auf der Bühne, alle Personen in schöner Stellung, schöner Kleidung, dem Beschauer angenehm sichtbar zugewendet; die Zeit rühmte das tiefe Gefühl, mit dem der Arzt den Puls des Königs fühlt. Oder «Der Vikar of Wakefield und seine Familie», ein Bild, gestellt wie eine Familienphotographie, durchsichtig bis zur Gläsernheit in der Komposition, mit einem hübschen Alten, hübscheren Töchtern und viel Beiwerk an Blumen, Bibeln, Lauten und Gethier. Oder der «Prinz von Spanien besucht Catalina» nach Gil Blas; «Jorrick und die Handschuhhändlerin» nach Sterne und dergleichen Werke mehr, die zumeist der Literatur entnommen und nach dem Theater empfunden sind. Schon Reynolds malte gern Mrs. Sheridan als heil. Cecilia oder Miss Pott als Thais, Miss Hart als Bacchantin oder Mrs. Abington als Roxalana; das heisst, er malte lieber Menschen in der Verkleidung, so dass sie etwas anderes darstellen als sie sind; oder richtiger, er liess sich gerne durch schauspielerische Leistung die Idealisirung scheinbar real vorführen, um im Darstellen des Idealen realistisch bleiben zu können. Daraus entwickelte sich eine wahre Lust für das kommende «aufgeklärte» Zeitalter, durch die Dichter sich die Räthsel des Lebens erläutern, durch den Schauspieler sie sich vorleben und dann durch den Maler das Ergebniss verewigen zu lassen und zwar eines nach dem andern, so dass der Maler nicht Sohn der Natur wurde, sondern deren Urenkel. Die durchaus literarische Zeit schuf eine literarische Kunst.

Bunker. Portrait der Mrs. Bunker.

All' diese Eigenschaften sind nicht besondere Merkmale Newtons. Er ist einer der Besten dieser Richtung, doch hebt er sich aus der gleichzeitigen englischen Kunst nicht allzu scharf hervor. Als ächter Amerikaner greift er nur fest zu und wirkt frisch im Vorderkampf der Meinungen, so dass ihm das Gefallen der Menge sein Bemühen reichlich belohnt.

Ungleich bedeutender war Newtons Landsmann Charles Robert Leslie, der neben David Wilkie lange Zeit als der gefeiertste Sittenmaler Englands galt, bis erst der jüngste Umschwung des britischen Geschmackes seine Werke entwerthete. Solche Wandelungen drücken sich in London am beweiskräftigsten in Zahlen aus: Von Leslies Bilder, die bis an seinen Tod heran — er starb 1859 — mit etwa 8—10,000 Mark unseres Geldes gezahlt wurden, brachte «Die Erbin» 1863 26,500 Mark, 1886 aber blos 5800 Mark, «Sancho

Pansa in den Zimmern der Herzogin» 1874 15,000 Mark, 1888 jedoch 3150 Mark. Trotzdem würde ich den Besitzern seiner Schöpfungen nicht rathen, die Arbeiten zu verschleudern. Die besseren Zeiten für Leslie werden vielleicht wieder kommen!

Denn er war ganz zweifellos eine kräftige Persönlichkeit. Freilich steht es mit seinem Amerikanerthum nicht eben stark. Sein Vater war aus Amerika nach England heimgekehrt, so dass London Leslies Geburtsstadt wurde. In seinem fünften Jahr kam er nach Philadelphia, in seinem 17ten begann er wieder an der Londoner Akademie, noch unter Wests Direktion, zu studiren; im 39sten (1833) folgte er einem Ruf an die Kunstschule zu Westpoint über den Ocean, aber nach Jahresfrist kehrte er von Amerika wieder nach England zurück, um die Vereinigten Staaten nie wieder zu sehen. In Lebensgewohnheiten und Kunstanschauungen war er Engländer geworden, und sein Ringen vollzog sich innerhalb der London bewegenden Gedanken.

An ihm äusserte sich zum ersten Mal der Einfluss deutschen Geistes auf einen amerikanischen Künstler. Füssli war der Lehrer an der Londoner Akademie, dem er am meisten zu verdanken hatte. Vielleicht findet sich einmal Gelegenheit, von diesem höchst merkwürdigen Künstler eingehender zu sprechen, dessen Namen man in allen britischen Kunstbüchern aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts unzählige Male mit billigem Spott über seine schlechte Aussprache des Englischen, aber doch mit einer herzlichen Bewunderung seiner knorrigen Kernnatur genannt findet. Von ihm stammt das weise Wort, welches die Erfolge seiner Schule erklärt: «Kunst müsse gelernt, nicht gelehrt werden». Er war einer von Jenen, die Individualitäten erkennen und zu pflegen wissen. Ob er gleich sich selbst am liebsten in phantastischen Welten und romantischen Fernen bewegte, ist sein Unterricht doch der Ausgangspunkt des englischen Genre und der englischen Koloristik geworden. Ausser Leslie nannten sich Wilkie und Mulready seine Schüler, also jene Männer, welche den Uebergang von den letzten Ausläufern der niederländischen zur deutschen Genremalerei bilden. Es ist wohl kein Zufall, dass im Empfangszimmer unseres Ludwig Knaus die Stiche nach Wilkies besten Bildern hangen! Jenen Künstlern, welche das deutsche Volk in dem Geiste schilderten, in welchem es Immermann, Auerbach, Gustav Freytag und Fritz Reuter beschrieben, gehen die Maler unmittelbar voraus, welche das englische Volk mit den Augen des Walter Scott und Dickens betrachteten.

Leslie folgte mehr dem Scott: Er malte englische Geschichte und Vorgänge aus der Weltliteratur mit leichtem Humor, oder malte den Don Quixote mit so eifrigem Bemühen nach Wahrheit, dass alle seine Spanier, ebenso wie die Franzosen aus seinen Scenen nach Molière, zu Briten wurden. Man rühmte seinen Bildern grossen Verstand nach, ferner Leben und unübertreffliche Sicherheit im Neubilden dichterischer Gestalten. Es ist sehr lehrreich, dies Urtheil mit seinen Werken zu vergleichen. Seine Individualisirung hatte ihre Stärke darin, dass er die geschichtlichen Gestalten seinen Zeitgenossen geistig nahe führte. Er zeigte, dass das Leben früherer Jahrhunderte in seinem innersten Wesen dem heutigen verwandt sei. Das hat allen guten Leuten bisher immer aufs Neue Freude bereitet. Es ist doch zu interessant, aus Ebers zu lernen, dass schon die alten Aegypter die Liebe kannten! Der fleissig herbeigetragene äussere Tand von Kleidungen und Geräth, Bildnisähnlichkeit und geschichtlichen Anknüpfungen, macht dem ersten Blick das Alter der Vorführungen glaubhaft: sie erscheinen erstaunlich echt! Der innere Drang zur Unechtheit, die unwillkürlich in das geschichtliche Bild einschleichende Modernität ist es aber, die dem Kunstwerke den unmittelbaren Reiz giebt. Der Reiz verschwindet mit der Zeit mehr und mehr; die Bilder des Leslie missfallen jetzt, weil sie gestern modern waren, also heute unmodern sind. Erst wenn sie so unmodern sein werden, dass an den Kampf unserer Zeit gegen das Theatralische der Genremalerei kein Mensch mehr denkt, werden sie als höchst ergötzliche Zeitbilder, freilich nicht aus den Tagen des Cervantes oder Molière, sondern aus den des Leslie wieder Geltung erhalten. Eine Frau von Geschmack trägt alten, aber nicht veralteten Schmuck. Diesen lässt sie für ihre Tochter liegen, bis er alt wird. Einst werden Leslies Bilder für eben so echt als Werke von 1830 oder 1840 gelten, wie sie einst für echt im Geiste früherer Jahrhunderte genommen wurden.

Es war eine idealistische Kunst, welche Leslie vertrat und doch eine solche, die im Lande des Idealismus, in Deutschland, zu ihrer Zeit kein Ansehen genoss. Zwar sind Stiche nach seinen Arbeiten in gewaltiger Zahl bei uns verbreitet gewesen und in mancher kleinstädtischen Wirthsstube und in vielen Bürgerwohnungen

findet man sie noch heute, ohne dass Jemand danach frage, wer der Meister des «englischen Stiches» sei. Leslie suchte die Natur zu verschönen, obgleich er viel derbe Karrikatur schuf. Er ahnte etwas von jener Schönheit, die in der Eigenart liegt. Hogarth hatte der englischen Kunst hierfür den Blick geöffnet. Auch Leslies Figuren galten für «rein der Natur abgelauscht, doch

Dwight William Tryon. Tagesanbruch.

mit aristokratischem Sinn». Er besass eine «reiche und harmonische Farbe», schuf «klare, nie überfüllte Kompositionen», wusste «Licht und Schatten meisterhaft zu vertheilen» und beherrschte vor Allem das «Clair obscur». Auf dies legte er das Schwergewicht. Als zu Ende der vierziger Jahre der Sturm losbrach, welcher England den Prärafaelitismus brachte, stand er, seit 1851 Lehrer an der Kunstakademie in London, im Vorderkampf gegen die neue «Sekte». Er hielt 1855 Vorträge und veröffentlichte sie darauf im Druck, um der Kunst jene Gesetze des Clair obscur zu erhalten, die ihm als ihr höchstes Besitzthum galten. Denn die verschwindend feinen Schwankungen im Tone seien schwerer zu finden, als richtige Linien des Zeichners. Ich empfehle das Buch — «A Handbook for Young Painters» — jenen Leuten, welche nach Rüstzeug gegen die moderne Kunst sich umsehen. Dort finden sie es geschickt gruppirt zum Kampf gegen eine neue Weltanschauung, dort können sie auch sehen, wie der Kampf endet, welcher jetzt die deutschen Geister bewegt. Denn neben dem etwa an unseren Carl Becker mahnenden Leslie stand Wilkie, der englische Knaus; neben Etty, dem englischen Makart, Eastlake, der englische Piloty; neben Stanfield, dem englischen Achenbach, Landseer, der unvergleichliche englische Thiermaler. Alle diese waren Meister von ernstem Streben, von hervorragendem Können, Männer, welche der Nation behagten und deren junge Gegner von dieser mit Abscheu als Frevler und Unfähige verworfen wurden. Und doch siegte der neue Realismus gegen alle Feinheiten des Clair obscur, das die jungen Streber kecklich als «braune Sauce» zu verhöhnen wagten! Und es ist nicht ohne Witz, dass es diesmal ein Amerikaner war, der das Veraltende mit aus alter Kunst entlehnten Gründen und Beispielen vertheidigte.

* * *

Lange Jahre trennte der Ocean die Kunstbestrebungen der beiden Welttheile, ohne dass die immer zahlreicher ihn kreuzenden Schiffe starke geistige Anregungen hinüber und herüber getragen hätten. Von dem was

z. B. Washington Allston, der «amerikanische Titian», ein Schüler Wests, Anfang dieses Jahrhunderts schuf, haben wir Europäer nur eine mittelbare Kenntnis. Die Abbildungen lassen eine in sich begründete starke Kraft vermuthen. Die Zeichnung ist schön und gross, die dargestellten Gedanken sind einfach und tief. Eine fremdartige Derbheit liegt über den Gestalten. Es ist vielleicht in diesen Werken, wie in den zu Anfang des Jahrhunderts drüben entstehenden Bildnissen ein Zug zu origineller Entfaltung zu finden. Jedenfalls hat Allston die Seelen der Besten seiner Heimath mit grosser Kraft zu erfassen verstanden, so dass es sich wohl der Mühe lohnte, den Wurzeln und den Blüthen seines Schaffens nachzugehen. Aber über das Meer herüber reichte seine Kraft nicht.

Ein zweiter Künstler von amerikanischer Eigenart, Bass Otis, der sich vom Lithographen zum gefeierten Bildnismaler emporschwang, bildete drüben eine eigene Schule aus der Peter Frederick Rothermel als kraftvolle Erscheinung hervorragt. Neben ihm vertrat Thomas Prichard Rossiter die romantische Richtung im Geschichts- und Heiligenbild; Thomas Sully, dessen Schulung noch unmittelbar auf West zurückgreift, zugleich das Bildnisfach. Loring Charles Elliot, Trumbulls Schüler, der Miniaturenmaler Edward William West haben sich jenseits des grossen Meeres einen Namen gemacht, ohne dass er sich für uns Europäer seinem Werthe nach abschätzen liesse.

* * *

Mit Allstons Tode (1843) scheint auch seine Richtung in den Vereinigten Staaten auf die Geister zu wirken aufgehört zu haben. Es vollzog sich vielmehr eine Art Rückfall des amerikanischen Schaffens in gewohnte Geleise. Die Kunstart Wests fand nämlich durch einen Deutschen erneute Anregung: durch Emmanuel Leutze. Wie der Quäker die Malerei der Vereinigten Staaten mit der Londoner Akademie verknüpft hatte, so fesselte sie Leutze an die Düsseldorfer Schule. Die deutschen Maler der rheinischen Akademie haben es durch Jahrzehnte wohlthätig empfunden, dass ihr Schaffen den Yankees am meisten behagte. Düsseldorf wurde bis in die sechziger Jahre der beliebteste Markt für den überseeischen Kunsthandel.

Leutze war kein Pfadfinder in der Kunst, aber doch eine bedeutende Künstlererscheinung. Deutscher, Württemberger, von Geburt, früh nach Amerika gekommen, hatte er dort seine malerische Begabung entdeckt, so dass er fast noch als Knabe eine umfassende Thätigkeit auf der Leinwand entwickelte. «Ein Indianer, der in die untergehende Sonne blickt», war sein erstes grösseres Bild. Der beschaulich bedeutungsreiche Gegenstand: ein untergehender Volksstamm und vor ihm das Abendroth! — das war Düsseldorfer Geist ehe Leutze nach Düsseldorf ging (1841). Dort am altheimischen Rheine, unter Lessings Leitung, entwickelte er sich mit erstaunlicher Geschwindigkeit. Er malte mit Vorliebe die Geschichte seiner neuen Heimat: Columbus, Washington, Scenen aus der Normannischen Besetzung und den Freiheitskriegen — und malte sie mit dem vollen, tiefen Einzeltone, welcher der Schule des Schadow und Lessing, in der ganzen gedankenschwangeren Zeit der Düsseldorfer Geschichtskunst üblich war. Und innerhalb der Schule haben ihn wenige übertroffen; ja ihm ist es wohl gelungen, das Werk zu schaffen, welches aus ihr die weiteste Verbreitung und die längste Dauer erlangte: «Washington über den Delaware setzend». Die sichere Ruhe des Helden inmitten des wilden Eisgangs, die psychologische Vertiefung in dessen Wesen, die malerische Kraft, die in der Steigerung der Einzelfarbe sich kundgiebt, die Geschlossenheit der Komposition, haben dem Werk einen ebenso ehrenvollen Platz erobert, wie es die männliche Lebensführung des Künstlers unter seinen Genossen im alten und neuen Vaterlande that. War er doch der Gründer des Düsseldorfer «Malkasten» und einer der Anreger für das Zusammentreten der «Deutschen Kunstgenossenschaft». Er brachte somit etwas von dem frischen Geist der Selbsthilfe mit über das Meer nach dem aus der Bevormundung sich heraussehnenden Deutschland herüber, während er nach Amerika die hohe Schaffenslust trug, welche damals am Rhein blühte.

Vergleicht man seine Bilder mit jenen der Amerikaner, welche in England zu Ansehen gekommen waren, namentlich auf den Stichen, so zeigt sich eine tief gehende innere Verwandtschaft. Man würde manchmal einen Entwurf des Leutze mit einem solchen des Copley verwechseln können: Dieselbe Auffassung des Geschichtlichen; dasselbe Bestreben, die Nebendinge richtig zu geben, aber ihre realistische Erscheinung durch klassische Form und eine über die Wirklichkeit hinaus gesteigerte, verschönte Farbe zu mildern; dieselbe Art nicht nur durch das Kunstwerk als solches, sondern

Carl Gutherz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Grabesengel.

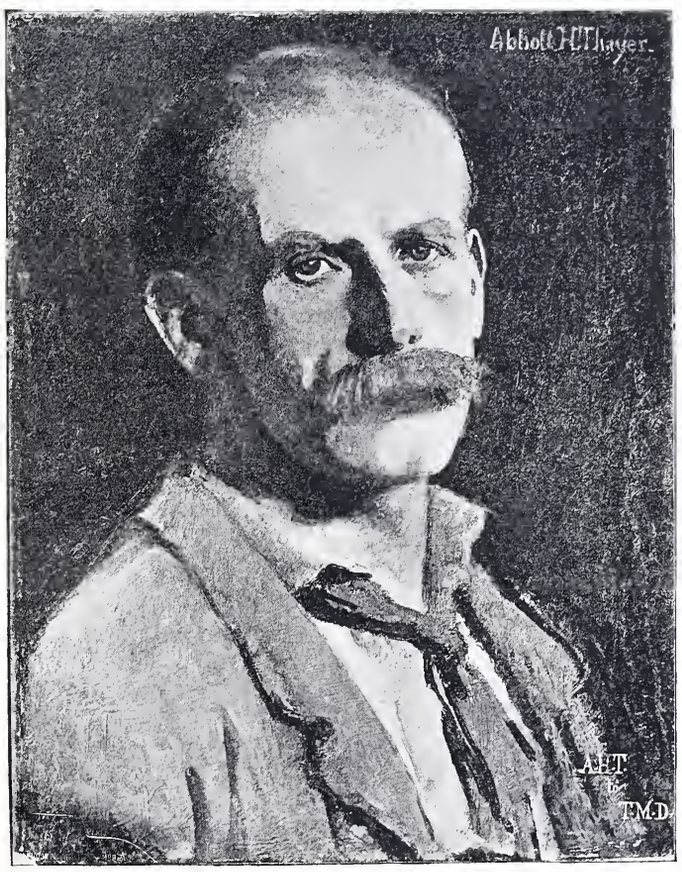
Thomas W. Dewing pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Musik.

durch dessen Inhalt auf das Gemüth der Menschen wirken zu wollen; dieselbe Absicht, durch die Darstellung grosser Thaten das Vaterlandsgefühl zu stärken und die Begeisterung aller Edelgesinnten zu erwecken.

Der Deutsche ist der jüngere, aber er ist kein Nachahmer der Londoner, höchst wahrscheinlich kannte er West und Copley nur wenig und fühlte er sich von ihnen trotz aller inneren Verwandtschaft nicht eben angezogen. Denn es ist die Eigenart aller Künstler, dass sie das unmittelbar vor ihnen Entstandene, aus dessen Einfluss sie sich erst mit Mühe lossreissen mussten, am bittersten hassen, gleichviel ob dieser Einfluss thatsächlich völlig überwunden ist oder nicht. Wenigstens erinnere ich mich, selten die Lebensschilderung eines bedeutenden Künstlers gelesen zu haben, welche nicht beginnt mit einer Verurtheilung jener Kunst, aus der er hervorging! Jene sentimental-naturalistische Naturanschauung kam auch keineswegs unmittelbar aus England nach Düsseldorf, sondern auf dem Umwege über Paris; sie stellt die erste Stufe des Sieges der französischen Romantik über die deutsche dar. Gérard, Géricault, Delacroix, Delaroche, Wappers, Gallait sprechen aus ihr. Deutsch ist an ihr nur die psychologische Vertiefung.



Abbot H. Thayer. Männliches Bildnis.

Leutzes Einfluss auf Amerika war ein sehr grosser. Eine ganze Schaar amerikanischer Kunstbeflissener folgte ihm nach Düsseldorf. Der schon genannte Rothermel gehört zu ihnen. Edwin White vervollkommnete, nachdem er in Paris und Florenz studirt hatte, dort 1869—75 seine Studien, um später in seiner Heimath historische Bilder in der deutsch-sentimentalen Auffassung zu schaffen; Henry Peter Gray schuf in ähnlicher Richtung tüchtige akademische Werke; einem heimischen Kritiker lockt freilich das Wort «Amerikanische Schule» auf dem Täfelchen ihrer Rahmen nur ein Lächeln ab, er hält sie kurzweg für deutsch; William Henry Powell malte im gleichen Sinne die Rotunde des Kapitols in Washington aus; Thomas Bachanan Read verband die Farbe der Düsseldorfer mit einer poetisch weichen Empfindung; und J. B. Irwing, ein unmittelbarer Schüler Leutzes folgte mit Geschick, doch bescheidener Selbstständigkeit den Bahnen seines Lehrers. Auch bei ihm greift das Genre schon mächtig in die Geschichtsmalerei hinein; ebenso wie bei Eastman Johnson und Richard Caton Woodville; bei dem in England geborenen, in Paris bei Paul Meyerheim gebildeten Thomas Hill; bei Daniel Huntington; bei dem Elsässer Christian Schüssele, der, obgleich Schüler Yvons und Delaroches, doch sowenig wie sein Pariser Landsmann Brion seine Mutternation verleugnete. Manche der Arbeiten dieser Künstler ist im Stich zu uns herübergekommen, doch würde es schwer sein, in Europa nur aus diesen Hilfsmitteln sich sein Bild ihres Wesens zu machen.

In zwei ächt amerikanischen Genremalern, in William Morris Hunt, der bis 1846 in Düsseldorf die Bildhauerei studirte, dann aber sich dem Couture in Paris und endlich dem Millet und der Schule von Barbison anschloss, sowie in dem, englische Anregungen verarbeitenden William Sydney Mount offenbart sich dann die Befreiung der nordamerikanischen Kunst von deutscher Vormundschaft.

* * *

Um die Mitte des Jahrhunderts überragte Deutschland Frankreich ganz erheblich in der Landschaftsmalerei.

Während in Paris selbst bis in die fünfziger Jahre eine kalte formalistische, von Claude Lorrain abhängige Naturbehandlung an der Akademie gelehrt und von den hervorragenden Künstlern geübt wurde, begannen die feineren Beobachter der Luftwirkungen erst in der Folgezeit sich Boden unter den Künstlern zu schaffen. Der deutschen Landschaft aber, wie sie damals in stilistischer Form Rottmann und Preller, mit einem Hauch von Sentimentalität Schirmer und Lessing und in kräftig fortschreitendem Realismus, Dahl, Morgenstern, Gurlitt, Achenbach, Schleich u. A. pflegten, konnte nur die englische sich ebenbürtig gegenüber stellen. Aber jenseits des Kanales waren die leitenden Meister bereits im Niedergehen: Turner starb 1851, Constable 1837, Callcott 1844, Collins 1847, Müller 1845, Bonington 1828. Nach grossartigen Leistungen war in London ein Stillstand eingetreten. Es ist daher nicht zu verwundern, dass auch in diesem Kunstgebiet die findigen, Europa von der Ferne mit prüfender Klugheit zu vorsichtiger Wahl überblickenden Amerikaner den Deutschen sich vorzugsweise anschlossen.

Die Ueberführung der Düsseldorfer Auffassung der Landschaftsmaler erfolgte hauptsächlich durch zwei deutsche Meister: Paul Weber und Albert Bierstadt.

Weber hielt sich von seinem 25. Jahre an, 1848 bis 1858 in Amerika auf. Später kehrte er nach Europa zurück, ohne dass er, wie es scheint, sich als Amerikaner gefühlt hätte. Aber es war ihm doch sichtlich gelungen, die Augen der Kunstfreunde auf die deutsche Malerei zu lenken.

Bierstadt machte dagegen den umgekehrten Weg. In Düsseldorf geboren, als Kind mit seinen Eltern nach Amerika ausgewandert, bezog er 1853 bis 1857 die Düsseldorfer Akademie, kehrte wiederholt nach Europa zurück, blieb aber in Amerika sesshaft. Sein Arbeitsgebiet und der Schwerpunkt seines Lebens liegt also drüben in den Vereinigten Staaten.

Bierstadts Bilder haben seiner Zeit, namentlich auf der Pariser Ausstellung von 1867, grosses Aufsehen erregt. Er hatte in Düsseldorf scharf und sicher zeichnen gelernt und besass ein klares Auge für das Eigenartige der Naturerscheinung. Es ist daher kein Zufall, dass das Ethnographische ihn in der Landschaft anzog. Er reiste in den Westen und brachte von dort die gewissenhaftesten Wiedergaben der gewaltigen Bergmassen und riesigen Bäume, der endlosen Wiesenflächen mit ihren Büffelheerden, meisterhafte Darstellungen des Landes, die bei aller Genauigkeit in der Wiedergabe doch die ordnende Künstlerhand nicht verläugneten. Der Ton war etwas spitz, im Sonnenlicht etwas gelb, die Malweise manchmal glatt. Aber trotzdem errangen die Bilder in den sechziger Jahren sehr grosse Erfolge, die sich freilich nicht wiederholten, als Bierstadt 1891 wieder mit mehreren grossen Werken in Europa auftrat. Seine Kunst ist zwar die alte geblieben: In einem Museum würden sich seine Arbeiten neben Jugendwerken Andreas Achenbachs sehr wohl gehalten haben, aber die Zeit ist inzwischen fortgeschritten und die ruhige Beschaulichkeit, die Vielseitigkeit, welche aus seinen Bildern spricht, einer nervösen Schärfe und Unmittelbarkeit des Beobachtens gewichen.

Die Amerikaner, welche selbst von der Düsseldorfer Landschaftsmalerei ausgingen, haben zumeist jenen Umschwung früh mitgemacht. Maler wie John B. Bristol scheinen mir, nach den Nachbildungen ihrer Bilder, die ich sah, einer der deutschen verwandten Richtung zu huldigen. Nicht minder ist dies der Fall mit dem in Deutschland bekannter gewordenen, meist in Mexico lebenden Frederick Edwin Church, wenn ich mich gleich nicht erinnere, Bilder von ihm in europäischen Ausstellungen gesehen zu haben. Wohl aber sah man in der Nachbildung Landschaften mit starken Effekten, Ansichten des Chimborasso, des tropischen Mondlichtes in Mexiko, aus Palästina und der Havanna, stets mit der Absicht ausser durch die rein künstlerische Bildwirkung noch durch den Gegenstand anzuziehen. Weit verbreitet ist der Stich nach seinem, im Edinburgher-Museum hängenden «Niagarafall», der seine Art auf's Klarste versinnbildlicht. John Frederick Kensett, obgleich in England gebildet und Sanford R. Gifford waren ihm verwandt, der Erstere stärker als Kolorist, der Letztere ein Maler von Lichterscheinungen und Ansichten aus aller Herren Länder. Ein Holländer Albert van Beest, der in den 40er Jahren nach New-York kam, war ihr Lehrer, ebenso wie des die arktischen Landschaften bevorzugenden William Badfort.

James M. Hart ging 1851 nach Düsseldorf in Schirmers Schule und schuf seitdem fein empfundene Waldbilder mit Vieh, von denen ich in englischen Zeitungen manchmal Abbildungen sah. Aehnlich arbeitete sein älterer Bruder William Hart, der in England

seine Schule gemacht hatte und wohl auch einigen Antheil an der auf malerische Verfeinerung mehr als auf weiche Stimmung gerichteten Bestrebungen seines Bruders gewann. Worthington Whittredge, seit 1850 Andreas Achenbachs Schüler, gehört derselben Richtung an, wusste jedoch bereits seine Heimat und deren Bewohner mit der anfangs fremdartig erscheinenden deutschen Auffassung zu versöhnen. Otto Grundman, Lehrer an der Kunstschule zu Boston, wirkte in gleicher Weise.

James Fairman, wie jene Brüder Hart, Schotte von Geburt, wenn gleich von schwedischen Eltern abstammend, unterstützte die Richtung, welche von den grossen englischen Aquarellisten De Wint und Cox ausging. Von England her kam auch die Neigung, die Radierung zum Ausdruck der Kunstempfindungen zu wählen. So findet man an deutschen Schaufenstern oft Radirungen nach Hamilton Hamilton, schöne, fein gefühlte Ausblicke über einen Waldweg auf ferne Hütten oder an einem Bache entlang auf die Wiesengründe. William Morgans Radirungen sind gern gesehene Gäste in unseren Sammlungen, Proben einer starken Empfindung für Lichtwirkung. Als bedeutende Kraft tritt Edward Moran uns entgegen, Engländer von Geburt, doch Schüler Paul Webers, später in London und Paris thätig, ebenso seine Brüder Peter und Thomas bei denen immer stärker die englische von Turner ausgehende Auffassung hervortritt.

Was ich sonst an Nachbildungen nach den Werken amerikanischer Landschafter aus den sechziger und siebziger Jahren sah, zeigte zumeist als Hauptverdienst der dort blühenden Schule: Warmen sonnigen Ton, geschickte Gruppirung der Massen, reiche Gegenständlichkeit entweder in Fernblicken auf als schön und merkwürdig berühmte Gegenden oder in anmuthigen Einblicken in das Kleinleben der Hügel- und Uferlandschaften der Vereinigten Staaten: John W. Casilear, Albert F. Bellows, Alfred T. Bricher, Eugene Benson, Edward Gay, ein Schüler Schirmers aus dessen Karlsruher Zeit, John Adam Parker, George Loring Brown, eine Art amerikanischer Claude, William Stanley Haseltyne, Charles Temple Dix, Jervis Mc Entee, der Maler tiefgestimmter Naturausblicke, Asher Brown Durand fielen mir auf, ohne dass ich ohne genauere Sachkenntnis ihr Wesen durch das Wort auch nur annähernd zu umschreiben oder ohne dass ich sie von den sonst auftauchenden Künstlererscheinungen ihrem Werthe nach abzuschätzen vermöchte. Denn gewiss giebt es drüben noch manchen tüchtigen Meister, der uns Europäern unbekannt blieb. Sehen wir doch hier wenig oder nichts selbst von jenem Manne, der als eigentlicher Anreger der Richtung gilt, von Thomas Cole, der von Claude Lorrain, Salvator Rosa und Poussin ausgehend, selbständig zur Behandlung amerikanischer Landschaften gelangte, und in den White Mountains New Hamphires oder den Catskills am Hudson eine der neuen Welt eigenartige, idealer Auffassung zugängliche Natur entdeckte.

Die eigentlichen Seemaler, welche in Amerika zur Geltung kamen, knüpfen an Holland an: A. van Beest gilt als ihr Lehrer; die beiden Brüder de Haas aus Rotterdam setzten die Schule fort; Harry Chase, dessen Seestücke drüben sehr beliebt sind, studirte in den siebziger Jahren unter Mesdag und später in München unter Kaulbach; Kruseman van Elten, der 1864 sich in New-York niederliess, brachte dahin die feinere Beobachtung der Stimmung, den breiteren Vortrag, die Neigung für düstere, in Halbtönen wirkende Beleuchtungen.

In dem Zusammenströmen verschiedener Richtungen dürften die Skandinavier nicht fehlen: John E. C. Petersen kam kurz nach Elten in New-York an und führte dorthin die kräftig vorwärts strebende Richtung seiner dänischen Heimath ein; Alexander H. Wyant, Amerikaner von Geburt, wurde in den sechziger Jahren Schüler von Hans Gude in Karlsruhe. Die Münchner Ausstellung von 1892 brachte ein feines Bild von ihm, einen Blick in grünes Gelände und über einen Streifen Wald ganz im Geist der grossen Gruppe von Malern, welche so lange Deutschland, England und Skandinavien mit ihrem auf zeichnerischer Vollendung und malerischer Gründlichkeit beruhenden Realismus entzückten.

Freilich ist dieser schon wesentlich anders geartet als jener der alten Düsseldorfer Landschaft: Die Stimmungswerthe überwiegen bedeutend diejenigen der gegenständlichen Komposition. Es handelt sich viel weniger darum eine Gegend darzustellen, als einen Beleuchtungston festzuhalten. Die jetzt in Amerika vorherrschende Schule holte sich bei den Franzosen in Barbison die Anregung: Mit unverkennbarer Deutlichkeit lehrt uns der Umschwung in Amerika, dass wir zu lange uns mit der in den vierziger Jahren er-

oberten leitenden Stelle in der Kunst selbstzufrieden begnügten und dass es den französischen Landschaftern gelang, uns auf einige Jahrzehnte aus der Führerrolle herauszudrängen.

Ganz hat freilich der deutsche Einfluss bis heute in Amerika nie nachgelassen. Zum Beispiel zeigen die Landschaften eines Schülers von Diez in München, Charles Henry Miller, deutlich noch heute ihre geistige Herkunft. Auch seit er aufhörte Alpenmühlen und das Dachauer Moos zu malen, suchte er drüben im alten Sinne malerische Gegenstände: Die «alte Mühle bei Springfield, Long Island», welche er in den siebziger Jahren darstellte, konnte ebenso gut auf dem alten Kontinent zwischen Buchen am Weiher klappern. Es deckt sich diese Richtung mit der vorzugsweise von England beeinflussten.

* * *

Den breitesten Boden in der amerikanischen Kunst gewann die Genremalerei, in der sich wieder englische mit deutschen Einflüssen kreuzten. Und zwar sind es hier die jüngeren Künstler, die mit Eifer an der deutschen Kunst hangen.

Da ist ein feiner Beobachter, Robert Köhler, der zwar in Hamburg geboren ist, doch von seinem vierten bis 23ten Jahre in Milwaukee lebte, ein Schüler von Loefftz und Defregger. Obgleich er 1883 und 1888 die amerikanische Ausstellung in München leitete, hat er jetzt selbst seine Bilder der deutschen Abtheilung eingefügt, der er nach seiner ganzen Schaffensart angehört. Selbst das feine Frauenbild, welches er zur Ausstellung brachte, scheint mehr in der Absicht geschaffen, genrehaft von einem edlen, anmuthigen Weibe zu erzählen, die sinnend vor sich hinschaut, und die intimen Töne im Licht und Halbschatten zu studiren, als um das kräftige Profil portraitmässig festzuhalten.

Als ich, meiner Gewohnheit gemäss, ohne den Katalog nach Namen und Wohnort der Künstler zu befragen, meine Notizen über die Werke der Amerikaner in der Münchner Ausstellung machte, bemerkte ich zu «Hartnäckig!» von Louis Charles Möller: «Nach der Tiefe des braunen Tones, der redlich charakterisirten Zeichnung, der Fülle von Nebendingen und der Art, wie der Vorgang, ein Streit zwischen zwei Spiessbürgern am Tische der Wohnstube, geschildert ist, scheint das Bild von einem Dusseldorfer, etwa von einem Genossen Fagerlins zu sein». Ich hatte mich geirrt, der junge, in New-York geborene und dort lebende Künstler ist ein Schüler des Münchener Meisters Feodor Dietz.

Nicht minder mahnen die zierlichen, sauber und feinfühlig durchgebildeten Kleinbilder des in München gebildeten, seit etwa 12 Jahren in Boston lebenden Ignaz Marcel Gaugengigl an unseren Simm, Löwith oder Ehrentraut und über diese hinaus ein wenig an Meissonnier. «Die erste Aufführung» nennt er eines seiner Bildchen in München, «Das Duell» das zweite. Beide legen den Schwerpunkt in die feine psychologische Beobachtung; es sind Kabinetstücke für den Feinschmecker, der sich nicht gern einen Zug in der Charakteristik des jungen begeisterten Musikers, seines eifrigen alten Begleiters, der Schaar kunstsinniger Hörer entgehen lässt.

Zwei Deutschamerikaner, beide noch jüngere Männer, sind jetzt im Begriff mit kräftiger Hand das sich lockernde Band zwischen dem alten Vaterland und dem neuen durch künstlerische Thaten aufs neue anzuziehen, Ulrich und Marr.

Charles Fred. Ulrich, New Yorker von Geburt, gehört im Wesentlichen noch zu uns, obgleich der junge Künstler, dessen Wirken diesmal das Zusammenkommen der schönen amerikanischen Abtheilung der Münchener Ausstellung vorzugsweise zu danken ist, nachdem er bei Loefftz und Lindenschmit studirte, längere Zeit in Holland und Venedig lebte. Das beweist sein feines, liebenswürdiges Bild «Idyll in Sotto Marino». Ist es italienisch in Haltung und Ton, dieses Bild, wie es italienisch im Gegenstande ist? Gewiss, man könnte es für ein Bruderwerk von Zezzos, Nono, Tito oder sonst einem der Meister Venedigs halten. Aber man wird auch an die Oesterreicher Cecil van Haanen, Franz Ruben und den allzustark in Schönheit arbeitenden Eugen Blaas erinnert. Und die Engländer William Logsdail, Henry Woods, der Russe Roussoff, der Amerikaner Charles Gifford Dyer, der 1871 in München studierte, — alle diese gehören auch in diesen Reigen. Der Ursprung der internationalen Schule liegt einestheils in der malerischen Kraft der Lagunenstadt selbst. Neben den Niederlanden ist sie zu allen Zeiten Heimath des Kolorismus gewesen: Hier herrscht die Farbe, oben an der Nordsee der Ton! Aber die eigentlichen Entdecker der modernen venetianischen Farbe, jenes wohlausgeglichenen feinen Spieles zwischen dem Goldton Titians

Childe Hassam pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die 5. Avenue in New-York im Schnee.

und dem Silberton des Canaletto sind, wenn ich recht sehe, Deutsche: Der Leipziger Karl Werner, der Vater deutscher Aquarelltechnik, und nach ihm der Wiener Ludwig Passini.

Von diesen hängt Ulrich allem Anschein nach in seiner ganzen malerischen Art ab. Selbst bei seinem Oelbilde glaubt man an der Feinheit und Weichheit der Uebergänge, am milden Glanz der Farbe, an der vornehmen Gehaltenheit des Gesammttones die Herkunft vom Aquarell zu verspüren. Der junge Meister bewährt sich als ächter, schnell in die Sachlage eingeführter, umsichtiger Amerikaner, indem er mit sicherer Hand dort eingreift, wo der Weg nach Vorwärts weist. Er ist an nationale Eigenart noch weniger gebunden als die in Venedig lebenden Europäer, er bewegt sich völlig frei in dem selbstgewählten Elemente.

Anders ist es mit Karl Marr. Seit dieser feine Künstler in seinen «Flagellanten» jenes grosse Historienbild geschaffen hatte, durch welches man lange Zeit in München glaubte, sich in die Kunstgeschichte einführen zu müssen, ein Bild, welches gewaltiges Können und ernsteste Studien verrieth, ist Marr in dem hastigen Vorwärts innerhalb der Münchener Schule stets als mit an der Spitze des Fortschrittes wandelnd erschienen. Seine Schilderung unserer nationalen Schmach in dem tiefen, ernsten Bilde «Deutschland 1806» hat ihn als einen der Unseren seinem ganzen Empfinden nach erkennen lassen, als einen Mann von deutscher Innigkeit des Gefühles. Es ist durchaus bezeichend, dass ein mit deutschem Kunstwesen so eng verflochtener Mann wie der Kritiker Pecht, gerade Marr für den bedeutendsten amerikanischen Maler erklärte: Er ist eben der dem deutschen Kunstgelehrten am nächsten stehende!

Dann kamen die Schilderungen aus der Biedermeierzeit, aus dem Freiheitskriege und dieses Jahr in München «Ein Sommertag», ein deutsches Familienleben: Mädchen, Mütter, Kinder, Hühner im Garten, unter der Laube. Aber die eigentliche Absicht all' dieser Bilder ist es nicht, die weichen Saiten des Deutschthums anzuschlagen, die Thränendrüse in Pflicht zu nehmen. Marr ist's münchnerisch und amerikanisch modern um die Farbe zu thun, um Ton und Lichtwirkung, um den Glanz der im Blättergrün spielenden Sonne, um das Spiel der Lichtflecke auf dem Boden, auf den menschlichen Gestalten. Und mit grosser Kraft setzt er seine Absicht durch: Es blitzert auf dem Bilde von durchbrechenden Glanzlichtern, die von grünen Reflexen eingehüllten anmuthigen Frauen und Mädchen schimmern in dieser bewegten Lichtmasse. Wer mit Maleraugen sehen gelernt hat, erkennt die Kühnheit der Leistung, neben die verhältnismässig geringen Schwankungen der Lokaltöne solche Blender zu setzen — und doch die künstlerische Einheit des Ganzen festzuhalten!

Ihm nahe steht der wieder in München gebildete Orrin Peck, der durch sein vor drei Jahren ausgestelltes Bild «Von ihm» so rasch die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Denn sicher und frisch hatte er die Hellmalerei erfasst, Tüchtiges in ihr geleistet und dabei eine hübsche Amerikanerin in das weissliche Grün des sonnendurchleuchteten Gartens gestellt. Nach dem System der Schule braucht ein Bild um schön zu sein, nicht etwas in der Natur Schönes darzustellen. Es kann ein hässlicher alter Mann den Gegenstand eines köstlichen Bildes abgeben. Dies zu beweisen, plagte man sich redlich. Dem Amerikaner kam's weniger auf das System als auf die Wirkung seines Bildes an. Er malte seine anmuthige Landsmännin, die Parteien durch ihr niedliches, im hellsten Licht strahlendes Gesichtchen versöhnend. Und er malte jetzt wieder ein holländisches Kind mitten unter Blumen im Schatten einer Kastanie sitzend — kein Kampfbild, doch eines welches sich Freunde wirbt!

Die Mitte zwischen Genre und Landschaft hält zunächst Hermann Hartwich inne. Bald schildert er ein Gespann Ochsen auf frischem Blachfeld, bald Bleicherinnen auf sonniger Wiese, bald Italien mit seinen warmen Stimmungen, bald — wie in seinem letzten Bild — eine beschneite Märzlandschaft, durch die ein Viehhändler mit seinem Hunde auf schlickeriger Strasse hingeht — der schwere graue Wolkenhimmel lastet über der stillen Ebene, der angeschwollene Fluss zieht gurgelnd dahin!

Es siedelte sich in neuerer Zeit wieder ein ganzes Malergeschlecht in München an: R. Gross hat sich den Genremalern eingereiht, William A. Leigh stellt sogar unter den Münchnern mit aus, denen er sich seit einiger Zeit ebenso wie der auch auf der Kupferplatte gefällige Sion Wenban, der Historienmaler Hermann Urban und A. V. Renouf Whelpley mit seinem sehr beachtenswerthen Frauenbildnis anschloss.

Es zeigt sich in diesen Vorgängen deutlich der Erfolg von Münchens entschiedenem Eintreten für den

Henry Mosler. Der Kesselflicker

Fortschritt in der Kunst: Die Amerikaner, welche in Schaaren vor vierzig Jahren nach Düsseldorf, vor zwanzig nach München kamen, dann aber nach Paris abschwenkten, beginnen wieder an der Isar sich heimisch zu machen.

Die deutsche Genremalerei, überhaupt die starke Seite unserer älteren Kunst, ragt weit in das amerikanische Schaffen hinein. Die Münchener Ausstellung zeigte eine Reihe von Namen in dieser Richtung schaffender Künstler, denen man die deutsche Abkunft anzuhören glaubt: Mosler, Gutherz, Thayer, Rolshoven. Aber so ganz ohne Weiteres dürfen wir diese nicht für uns in Anspruch nehmen, wie ja überhaupt die Lage der Kunst und die Irrgänge ihrer Entwicklung nirgends schwerer zu klären zu sein scheinen, als in jener grossen Republik drüben: Sie stellt noch ein frisch gepflügtes, offenes Feld dar, in welchem Samen aller Arten Nahrung und Gedeihen finden.

Man kann deutlich bei den amerikanischen Figurenmalern, wie bei den Landschaftern ein langsames Abschwenken von Deutschland bemerken zu Gunsten einer Annäherung an Frankreich. Dieser Umschwung vollzog sich etwa in der Mitte der sechziger Jahre und wurde durch unsere Siege von 1870/71 nicht aufgehalten. Die Amerikaner kamen wahrlich nicht in das Gebiet des Deutschen Bundes aus besonderer Hochachtung für die Bewohner und Verhältnisse seiner sechsunddreissig Staaten und wurden durch unsere Einigung nicht verdrängt; sondern sie kamen, weil sie, Europa von fern übersehend, den Werth der Kunstschulen am besten abzuwägen vermochten, unbeeinflusst von europäisch nationalen Anschauungen. Sie gingen eben einfach dorthin, wo sie am meisten zu lernen hofften. Kaulbach und Piloty zogen sie lange Zeit an. Damals genoss Deutschland die Früchte einer ruhmvollen

Kunstentwicklung. Das hohe geistige Walten des Cornelius wirkte mächtig nach, vielfach zogen strebende Künstler damals München allen anderen Kunststädten vor. Deutschlands Kunstruhm überflügelte ganz jenen Englands und Italiens. Die auf höchste malerische Vollendung dringende romantische Schule Frankreichs stand noch allein in Europa, abgesondert. Aber das jüngere Künstlergeschlecht empfand den Deutschen gegenüber bald überall, dass diese die zeichnerische Schule des Cornelius abzulösen bestimmt sei. An den Akademien, wo die Selbstgefälligkeit in veraltenden Systemen stets behäbig den Thron und die Köpfe einnimmt, begriff man dies zuletzt. Dort hielt man fest an der Ueberlieferung, auch seitdem sie immer inhaltsärmer wurde. Man kann deutlich verfolgen, dass die amerikanischen Maler, welche vorzugsweise München als Studienort wählten, ihre letzte Ausbildung in Paris anstrebten, namentlich seit sie die Deutschen selbst in hellen Schaaren nach Paris wandern sahen. Piloty war als Lehrer auch in New-York und Boston hoch gefeiert, aber wenn man von ihm die Technik des Malens erlernt hatte, suchte man in Paris die künstlerische Vollendung. Da die Deutschen selbst zumeist so verfuhren, so kann man es den Ausländern nicht verargen. Diese gaben zunächst den Akademikern der Ecole des beaux arts, den Trägern der von David ausgehenden strengen Schulung den Vorzug. Sehr früh aber erkannten die Amerikaner den höheren Werth der Stimmungsmalerei: Corot fand zunächst in New-York und Boston begeisterte Aufnahme, die Hellmalerei unter den Söhnen der Vereinigten Staaten eifrige Verfechter.

Ein einflussreicher Führer schon in seiner Eigenschaft als Lehrer an der New-Yorker Kunstschule scheint nach dieser Richtung Lemuel Everett Wilwarth gewesen zu sein, der 1859—1863 bei Kaulbach studirte und dann bis 1867 bei Gérôme arbeitete. Ihm folgte eine grosse Reihe später berühmt gewordener Künstler gerade in die Werkstätte dieses Künstlers, denn dieser übertraf hinsichtlich des «Raffinements» in der Farbe selbst jene Pariser, welche von den Deutschen vorzugsweise als Lehrer aufgesucht wurden, den Couture oder Glayre.

Einen ähnlichen Weg schlug Henry Mosler ein, einer der in Deutschland am besten bekannten Amerikaner. Deutschen Kunstfreunden werden zunächst die Bilder: «Die letzten Momente» aus der vorjährigen Berliner und «Der Kesselflicker» von der diesjährigen Münchener Ausstellung in bester Erinnerung sein. Sein «Herbstfest», welches man in München 1888 sah und manches tüchtige Werk, welches hier und dort erschien, lassen die Richtung des Künstlers deutlich erkennen. Prüft man Moslers Bilder darauf hin, was an ihnen amerikanisch, was deutsch und was französisch sei, so wird man zunächst nicht eben sehr viel mehr von der Nachwirkung seiner Jugendbildung spüren. New-Yorker von Geburt, früh nach Cincinnati und Nashville verzogen, erwuchs er im kunstarmen Westen, angeregt nur durch die örtlichen Grössen. Nachdem er als Zeichner den Secessionskrieg mitgemacht, und sich als Illustrator bethätigt hatte, kam er dreiundzwanzigjährig nach Düsseldorf zu Mücke und Kindler. Das war ein etwas jäher Uebergang aus der rauhesten Wirklichkeit in eine sehr sanfte, abgeglättete Welt. Bald verwechselte daher auch Mosler seine Lehrstätte: Er ging nach Paris in das vielbesuchte Atelier von Hébert, in dem er namentlich mit den vorwärtsstrebenden jungen Engländern zusammentraf. Dann lebte er mehrere Jahre in seiner Heimath, bis er 1874 abermals nach Deutschland und zwar nach München zu Piloty und dann 1877 wieder nach Paris ging, wo er seitdem sich heimisch machte.

In der psychologischen Auffassung des Menschen verräth Mosler die deutsche Anschauung. Ohne die Vorarbeit von Knaus, Vautier und der ganzen deutschen, auch für Frankreich bestimmenden Genreschule hätte der nun etwa fünfzigjährige Künstler nicht seine jetzige Richtung. Die liebenswürdige Versenkung in das Leben der verschiedenen Stände ist durchaus germanisches Erbtheil, welches wir mit den Engländern und Skandinaviern zu theilen haben: Wilkie, Collins dort, Marstrand in Kopenhagen waren die Anreger für uns ebenso sehr, wie Chodowiecki und Ludwig Richter. So ist denn auch der «Kesselflicker» im Grunde nichts anderes als ein gutes deutsches Genrebild, auch wenn es von einem Amerikaner in Paris gemalt ist. «Die letzten Momente» mahnten an die Düsseldorfer Schule, sie stehen etwa Brütt oder Bokelmann nahe. Nur in dem tief gewählten Ton und in der farbigen Behandlung erkennt man die Nachwirkung von Bréton und anderen Franzosen, welche in der keltischen Bretagne, in den vlämisch-germanischen Landen ein darstellenswerthes Volksthum suchten: Denn das romanische Frankreich bot ihnen ein solches nicht.

W. Thomas Dewing. Bildnis der Mrs. Stanford White.

Auch bei Carl Gutherz, einem Schweizer von Geburt, der aber schon 1851 als Knabe nach Amerika kam, täuscht der Name. Er schreibt sich drüben «Guthers» und wird daher wohl «Gössers» ausgesprochen. Er studirte 1868 bei Cabasson und Pils in Paris, später, wie es scheint mit besonderer Vorliebe, in Brüssel bei Stallaert und in Antwerpen bei Robert. 1873 nach Amerika zurückgekehrt, machte er sich namentlich um das Museum zu St. Louis verdient, trat aber 1884 wieder in Paris in Julians Werkstätte ein und lebt jetzt dort seiner eigenartigen, koloristisch glänzenden, mit spitzem Pinsel vorgetragenen Kunst. Wir können den Mann keineswegs national für uns in Anspruch nehmen. Im Gegentheil: Es bekundet sich in ihm wieder die Bevorzugung der Franzosen selbst bei uns Stammverwandten.

Wie Leutze und Bierstadt die Wegbahner für die deutsche Kunst waren, so scheinen Franzosen diesen Umschwung zu Gunsten von Paris in Amerika selbst herbeigeführt zu haben: So ein Schüler des Ingres, Pierre Chasserieau; ein aus Lyon stammender, von 1844 bis 1870 aber in New-York thätiger Schüler des Delaroche, der Landschafter François Régis Gignon; und der schon genannte, einer alten Hugenotten-Familie entstammende Asher Brown Durand, den man drüben als einen der Väter der heimischen Landschaftsmalerei feiert. Welche Wege diese Männer gewiesen haben, erkennt man aus den Werkstätten, welche von nun an die jungen, aus den Vereinigten Staaten herüberkommenden Maler bevorzugen: Es sind jene der grossen Koloristen Gèrôme, Bonat und Carolus Duran.

Es war sehr lehrreich, in München die dort ausgestellten Arbeiten der französischen Meister mit jenen ihrer amerikanischen Schüler zu vergleichen. Da war das farbenprächtige, tief gestimmte, mit vollendeter Sauberkeit bis ins letzte Ornament durchgeführte «Türkische Frauenbad» von Gérôme. Die Schönheit in der Darstellung der Fliesen, des Marmors, des Beiwerkes, die Weichheit und Durchbildung der nackten Frauenkörper, der entschiedene Zug zum Sinnlichen, ein Zug, der durch ernstes Studium geregelt, wahrlich nichts Verwerfliches in sich hat; aber die trotz alles feinen, den Raum durchziehenden Duftes doch etwas harte, auf Betonung der Einzelwerthe begründete Färbung zeigen den Franzosen, den Meister aus Napoleonischer Zeit, jener Zeit einer überfeinerten Romantik, welche weniger die Gemüther bewegen, als die im Tagesgetriebe abgestumpften Nerven in den Tiefen aufpeitschen sollte. In den Jahren, in welchen amerikanische Künstler wie Bridgman, Moore, Weeks, Cox Kenyon, Picknell, Stewart und Andere bei Gérôme studirten, war diese Richtung der französischen Kunst noch die in Paris fast allein herrschende. Die Landschafter der Schule von Fontainebleau und Barbizon, der gewaltig anregende, aber grosssprecherische und deshalb um so mehr verhöhnte Courbet, die vielverlachten ersten Versuche der Hellmalerei hatten noch keinen Boden bei den Künstlern gefunden. Es entzückte Paris vor Allem die technische Meisterschaft, die eigentliche Kunst des Malens, welche von den Romantikern den italienischen Grossmeistern abgelauscht und von Künstlern zweiten Ranges, wie Couture, Glayre, Lefebvre, Bouguereau zu einem sicheren Besitzstande der Pariser Schule gemacht worden war. Und dann lockte der prickelnde Geist, der vom Napoleonischen Paris ausging, dies Leben auf dem Vulkan, dies frohe tolle Treiben im Angesicht des Untergangs,

R. Koehler pinx

Lith. v. F. Hanfstaengl, München.

Porträt.

welches sich in der Kunst in Darstellungen der Freuden des Lebens oder der diesen entgegentretenden schrecklichen Ereignisse äusserte. Derselbe Gérôme, welcher mit Vorliebe Sklavinnen auf dem Markt und Phryne vor den Richtern darstellte, malte den Marschall Ney, der im Festungsgraben zusammengebrochen liegen bleibt, während die Mannschaften, welche das Standrecht an ihm vollzogen, theilnahmlos abziehen: Grausamkeit war ja jederzeit das letzte Vergnügen der sinnlich Ermüdenden.

F. A. Bridgman. Das Negerfest zu Blidah.

Ein so fein beanlagter Künstler wie Frederick Arthur Bridgman musste bald die Schwäche an der Kunst seines Meisters merken. Zwei Jahre nachdem er 1866 in dessen Atelier eingetreten war, führte er, obgleich er erst die Zwanziger kaum überschritten hatte, Bilder aus, welche schon im Gegenstand eine Abschwenkung von seinem Lehrer darstellten. Er malte zunächst vorzugsweise die Bretagne und ihre Bewohner. Hierin liegt schon eine Art Programm, äussert sich der in Paris mächtig werdende Zug nach engerer Verbindung mit dem eigentlichen Volksthum. Man war die grossen Schauervorstellungen und die prickelnde Sinnlichkeit müde, man ging hinaus aus Paris, auf das Land, wo die grossen Erneuerer der französischen Kunst eben damals ihre wunderbaren Entdeckungen im Reiche der Stimmung machten. Und als dann Vielen und somit auch Bridgman des Malens von Bauern aus der Normandie und aus den Pyrenäen zu viel wurde, als sie sahen, dass ihre verfeinerte Natur sich nicht für diese Aufgabe eigne — da war es der Orient, der sie alle mächtig lockte, dort wo Pracht und Einfachheit, Schönheit und Grausamkeit, sanfte Stimmung und wilder Ernst, glänzende Farbe und blendendes Licht so eng beisammen stehen, wo das Volksthum wenigstens für uns europäisch Gebildete ein wunderbarer Hauch des Dichterischen umzieht; aus Schmutz und Elend der

Reichthum an Ton, aus verkommenen Sitten der Glanz früherer Tage, aus versinkenden Städten höchste künstlerische Pracht hervorspricht.

Und dorthin wendeten sich auch die Amerikaner. Bridgman hat sich Aegypten und Nordafrika zur künstlerischen Heimat gewählt. Seine Bilder sind in Deutschland verhältnissmässig oft ausgestellt worden. Auf der Berliner Ausstellung von 1891 waren deren allein fünf, in München ist er ein gern gesehener, regelmässig erscheinender Gast, unsere illustrirten Zeitungen bedienen sich gern seiner Meisterschaft. Unter der Hand des Amerikaners hat sich Gérômes Schule gewandelt. Bridgman ist heller im Ton, klarer in der Farbe, weisser im Licht. Die Entdeckungen der Jüngeren, der Hellmaler, haben ihn nicht ganz für sie bekehrt, aber er hat von ihnen viel aufgenommen. Ja in seinem Bilde «Das Fest des Propheten zu Blidah» liegt in dem Spiel mit dem Weiss der die Frauen umhüllenden Tücher, des Marmors und des Stuckes der Baulichkeiten als Gegensatz zum Ton der Abendluft, der brennenden Lichter und der dunklen Hautfarbe der südlichen Frauen der eigentliche künstlerische Vorwurf. In dem «Negerfest zu Blidah» tritt neben dem Zug zum ethnographisch Genauen noch die im Ganzen nicht völlig zur Wirkung gelangende Buntheit hervor; und in dem nebenbei vorgeführten «Opfer der Tugend», jener in drei Bildern dargestellten Erzählung vom Ueberfall einer Harems-Schönen durch einen lüsternen Mörder, erkennt man, dass auch die alte Neigung zu Gérôme'schen Vorwürfen doch noch nicht ganz überwunden ist.

Ebenso ist die Vorliebe für das Topographische, Bildnissartige noch bei den Schülern Gérômes stark. Wenn uns Bridgman gewissenhaft die Orte nennt, die er darstellt — Orte, deren Dasein ihm nur die gelehrten Geographen oder Orientreisende nachzuprüfen vermögen — so ist auch dies wieder eine Art Programm. Man sieht, dass er noch im Sinn der alten Schule den Gegenstand bevorzugt, dass es ihm nicht lediglich auf die Darstellung eines Natureindruckes, sondern auch vorzugsweise auf den sachlichen Inhalt ankommt.

In gleicher Weise schafft der 1849 in Boston geborene Edwin Lord Weeks, der, nachdem er bei Gérôme und Bonnat seine Studien gemacht hatte, Bridgman nach Nordafrika folgte, ihn aber bald, Indien zustrebend, weit hinter sich liess. Auch in seinen Bildern, deren in Berlin und München mehrere zu sehen waren, tritt die sonnenhelle Orientmalerei mächtig hervor. In vielen Arbeiten wird man an den Russen Wereschtschagin gemahnt, erscheint Weeks gewissermassen als dessen Eideshelfer, indem er die glanzvolle Wirkung weissen Lichts in weissen Marmortempeln, wie in jenem von Walkeshwur bei Bombay, mit ähnlicher Kraft des Sonnentones schildert und dazu all das Flimmern der reichen Farben auf den Gewändern, auf der blanken braunen Haut der Menschen, auf den bunten Behängen und Gefiedern der Thiere. Ein echtes Sonnenbild dieser Art, so recht der Beweis, wie weit man es in der Darstellung tropischen Lichtes zu bringen vermag, sind die «Elefanten des Maharajah in Jehore».

Ein dritter Gérôme-Schüler, Harry Humphrey Moore, hat, ehe er zur selbständigen Künstlerschaft gelangte, eine zweite Lehrzeit durchgemacht, die starken Einfluss auf ihn ausübte. Er war in Spanien und später in Rom Schüler des Fortuny. Bei seinen kecken, farbenfrohen, bei höchster Buntheit doch einheitlichen Bildern, mit Vorliebe Darstellungen aus Japan, kommt ihm die scharfe, geistreiche, zugespitzte Art des grossen Führers der modernen Spanier und Römer ausserordentlich zu statten: Ein so keckes Roth, ein so blitzendes Gelb hat eben nur die Schule Fortunys!

Den umgekehrten Weg, von den Spaniern zu Gérôme wanderte Julius L. Stewart, der im verflossenen Jahre in Berlin trefflich vertreten war. In die Werkstätte des Zamaçois und des Madrazo führte ihn die genaue Kenntniss der Malweise des Fortuny: Ist doch Stewarts Vater der glückliche Besitzer einer Reihe der besten Werke des Spaniers. Die Farbenfreudigkeit der Bilder des jungen Meisters erklärt sich trefflich aus diesem Zusammentreffen: Die ausgeglichene Kraft des farbigen Tones dankt er der Schule Gérômes; die heitere Buntheit den spanischen Anregungen; und die innere Vornehmheit seiner Gestalten, der freie Anstand, welcher sie beseelt, ist sein eigenstes Gut — oder das seiner amerikanischen Herkunft.

Auch Kenyon Cox studirte bei Gérôme, nachdem er vorher Carolus Duran nahe gestanden hatte. Schon als 26jähriger kehrte er 1882 nach New York zurück. Das ist vielleicht der Grund, dass er sich von dem übermächtigen Einfluss der Franzosen frei machte, welcher in seinen ersten, venetianischen Studien noch vorherrschte. Jetzt erscheint er eher den Engländern verwandt. Sein «Abend», eine wundervoll gezeichnete

und gemalte, eigenartig stilisirte Frauengestalt vor einer titianisch tiefen Baumgruppe, darf sich vielleicht der geistigen Pathenschaft von Sir Frederick Leighton rühmen, während in dem prächtigen Bildniss des berühmten amerikanischen Bildhauers A. St. Gaudens die freie, selbständige Richtung kräftig sich äussert! Man sehe, wie prächtig der Kopf auf der grauen Wand steht, selbst in grauen Tönen schlicht hingemalt, und wie intim die modellirende Hand gezeichnet ist: In dieser Arbeit steckt etwas Besonderes, Amerikanisches, dem zu begegnen dem aufmerksamen Beschauer eine Freude sein wird. Abbot Henderson Thayer, der ausser von Gérôme noch von dem international gewordenen Holsteiner Heinrich Lehmann angeregt, anfangs Genrebilder malte, aber bald von dem «Kind mit der Katze» zur «Leda mit dem Schwan» und endlich ganz von der Lyrik zur Realistik überging, hat in Amerika auch eine bemerkenswerthe Ruhe des Tones und Breite des Vortrages sich angeeignet, die seine beiden in München ausgestellten Bildnisse als Werke von kräftiger Eigenart, als amerikanisch erscheinen liessen.

Wer sich des Aufsehens erinnert, welches zu Ende der sechziger Jahre und in der Folgezeit Bonnats Bildnisse erregten, namentlich sein «Thiers», wer weiss, wie ausserordentlich Bonnat als Maler starker Lichtwirkungen, kräftig geschlossener Tonkompositionen auf seine Zeit Einfluss nahm, der begreift auch, dass die Amerikaner, stets bereit, in den Vorderkampf des Schaffens zu treten, ihn gerne zum Lehrer wählten. Frank Hill Smith, Albert Powell Ryder, Charles Gardley Turner, William Anderson Coffin und gewiss noch viele andere ältere unter seinen Schülern leben und wirken jetzt in den Vereinigten Staaten. George Innes,

Edwin Lord Weeks. Die Elephanten des Maharajah in Jehore.

des ausgezeichneten New-Yorker Landschafters 1854 in Paris geborener Sohn, ein tüchtiger Thiermaler, gehört auch in diesen Kreis. Andere verliessen Paris nicht auf die Dauer: So Walter Gay, welcher, seit er 1876 in Bonnats Werkstatt eintrat und Paris nur zu Studienzwecken verliess; Charles Sprague Pearce, welcher 1873, 22 Jahre alt, sich dem Meister anvertraute und seitdem als einer der feinsten Künstler der amerikanischen Kolonie an der Seine lebt. Beide, zu den fortgeschrittensten Hellmalern gehörig, waren wohl vortrefflich in Berlin, nicht aber in München vertreten. Nicht blos um den Vorwurf mangelnder Höflichkeit gegen Frauen von mir abzuwenden, nenne ich gleich hier drei in Paris lebende Malerinnen: die an männlicher Breite des Vortrages mit der Polin

Bielinska und der Holländerin Schwartze wetteifernde Anna Elizabeth Klumpke und Lucy Lee Robbins, welche durch ihr in Berlin ausgestelltes Selbstbildniss den Männern bewies, dass man ein vornehmes und anmuthiges Mädchen bleiben kann, selbst wenn man eine sehr ernst zu nehmende Malerin wurde; und den Frauen, dass man mit vollster Hingebung sich einem Berufe widmen und doch dabei in schönster Weiblichkeit sich erhalten kann; und endlich Emma Chadwick, die, so viel ich weiss, Schwedin von Geburt, schon zu Anfang der achtziger Jahre bei Robert-Fleury und Cazin studirte und seither Werke von sicherer Meisterschaft zur Schau brachte.

Alle diese, sowie die jüngeren Mitglieder der amerikanischen Malergesellschaft in Paris machten sich früh von Gérôme und Bonnat frei, geführt von einem ihrer grössten Talente John Singer Sargent. Sargent ist in Florenz 1856 geboren und Schüler des Carolus Duran in Paris. Seine Bedeutung liegt in der erstaunlichen Thatkraft, mit der er die impressionistischen Bestrebungen der siebziger Jahre vertrat, hierin neben Bastien-Lepage einer der glänzendsten Vertreter der Hellmalerei werdend.

Das Programm dieser Maler ist tausendfältig besprochen! Es heisst für sie, die Welt sei herrlich überall, der zu malende Gegenstand daher gleichgiltig, wenn nur die Natur in ihrer vollen Wahrheit getroffen werde. Der Kampf gegen veraltende Ideale führte sie bis zur grausamsten Entschiedenheit im Realismus. Aber Eines verklärte ihre Bilder: das Licht, die strahlende Sonne. Die Wirkungskraft der Farbe durch sie wurde erstaunlich gesteigert, die Empfindung für die zarten Halbtöne so verfeinert, dass man der schweren Schatten der alten Malerei nicht mehr bedurfte. In der geringen Tonverschiedenheit zwischen höchstem Licht und tiefstem Dunkel im Bilde offenbart sich die Feinheit des malerischen Empfindens, eine andere, künstlerischere Art jener «Beschränkung», in welcher doch die Aesthetiker so lange die Vorbedingung der Schönheit erblickten. Man muss ein Bild wie Pearces «Schäferin», George Hitchcocks «Mutterglück», Walter Mc Ewens «Allerseelentag», Sargent Kendalls «Milchhändlerin», man muss ferner die prächtigen Arbeiten des diesmal in München nicht vertretenen Gari Melchers auf diese Werthe hin prüfen, um den Malern gerecht zu werden. Es ist da eine Anspannung des malerischen Auges, eine Vorsicht in der Wahl des Tones, eine Zartheit in der Empfindung für die koloristischen Werthe, wie sie vor der unserigen kaum eine andere Zeit besass. Und gerade in den Werken, welche die an alten aesthetischen Werthen Hängenden am stärksten abschrecken, tritt die ausserordentliche Steigerung des malerischen Könnens oft am deutlichsten hervor.

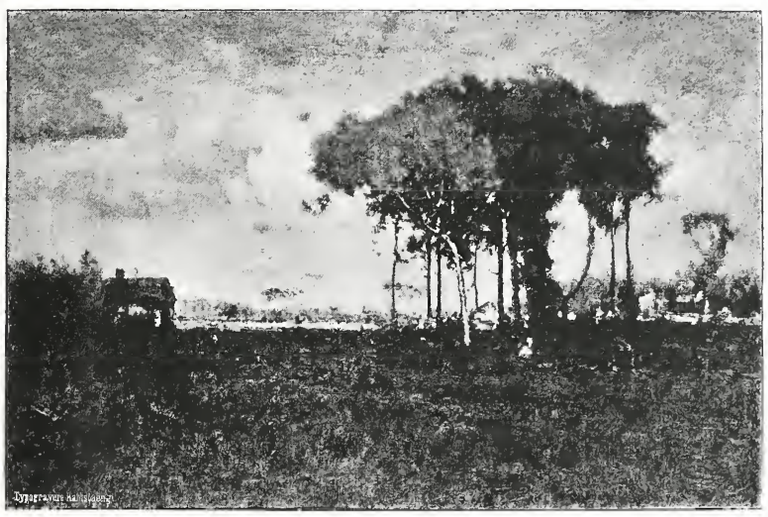
Zwei Bilder seien nach dieser Richtung hervorgehoben, ausgedehnte Leinwandflächen, welche in München viel besprochen wurden: Alexander Harrisons «Badende» und William T. Dannats «Spanierinnen».

Von Harrison soll später noch weiter die Rede sein. Hier gilt es die Werthe eines Bildes abzuwägen, welches einen grünlichgelben Abendhimmel, eine fast bewegungslose grüngelbe Meeresfläche und in dieser einige nackte, ganz von grüngelben Reflexen umspielte Frauen darbietet: Viele Quadratmeter Fläche, in welchen nur das Haar und die Augen der Frauen einen etwas tieferen Ton haben, sonst fast ein Einerlei oder doch so bescheidene Schwankungen in der Farbe, dass der ungewohntere Blick ihrer kaum sich bewusst wird. Und trotzdem oder besser wegen dem: welche Tiefe der Perspektive, welche Klarheit in der Raumgestaltung, welche endlose Fülle feiner sich durchdringender Reflexe, welche Wahrheit und welch' tiefes aus dieser hervordringendes Gefühl der Ruhe und des Wohlseins!

Dannat hat es erreicht, dass seine Arbeit wohl die am häufigsten genannte der Münchener Ausstellung war. Aber neunundneunzig von hundert Besuchern bezeichneten es einfach als das «scheusslichste» aller Bilder. Es ist ja eine Eigenthümlichkeit der meisten braven Leute, dass sie sich besonders freuen, etwas gefunden zu haben, worüber sie sich von Grund der Seele entrüsten können. So war es hier, vor Dannats Bild: Eine Anzahl aufgeregter, geschminkter Spanierinnen sitzt auf einer Bank an der Wand, von elektrischem Licht beleuchtet. Alle Farben sind durch dieses Licht ebenso verzerrt, wie die Leiber der zweifelhaften Schönheiten, alle Glieder umspielt von wunderlichen, immer in ein violettes, weissliches Roth übergehenden Farbenmischungen. Beobachtet ist das Bild aber mit ausserordentlicher Schärfe und gemalt, in leichtem Auftrag alla prima gemalt, dass einem geradezu die Haare zu Berge stehen, wie vor einem schreckhaften Wunder!

C. Marr pinx.

Mit einer gewissen Sicherheit kann man annehmen, dass dieses Bild von der grössten Mehrzahl europäischer Aufnahme-Juroren würde abgelehnt werden. Wie man in Amerika darüber denkt, weiss ich nicht. Diesseits des Oceans ist es nur in München und Paris möglich. Dannat ist kein Anfänger mehr: Jetzt ein Mann nahe den Vierzigern, hat er einst an der Akademie in München seine Studien begonnen und lebt nun in Paris. Dort hat man ihn mit Ehren aufgenommen und eine Lehrstelle an der Kunstschule überwiesen: Es ist eben wunderbar, wie «dem ein sin Uhl is, wat dem annern sin Nachtigall is.» Ich erzählte einem deutschen Akademieprofessor vor dem Bilde, dass es von einem seiner Kollegen in Paris stamme: Er sah mich lange an, ob ich scherze — dann ging er schweigend und den Kopf schüttelnd weiter.



George Innes. Landschaft.

Schon vor einem anderen Bild hatte er mir nicht recht glauben wollen, dass meine Freude eine ungeheuchelte sei, vor jenem von Robert William Vonnoh: Ein Blick über ein Feld blühenden Mohnes, in dem ein Kind herumspielt, dahinter eine Wiese, etwas Wald, ein Hof; Alles im bläulichen Sonnenlicht spielend, eine grosse Bildfläche. Er wollte nicht einmal zugestehen, dass es meisterhaft gemalt sei! Es lohnte sich aber das Mohnfeld genau anzusehen: Ein Mosaik in Oelfarbe; das völlig reine Roth steht in breiten Haufen unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand aufgedrückt da, die blaugrünen Blätter stehen in breiten Flächen daneben. Zwischen beiden Farbenklumpen sieht man bis zu einem Centimeter breit die blanke weisse Leinwand. Diese Amerikaner scheuen sich wenigstens nicht, mit aller älteren Technik zu brechen und zu thun, was ihnen nöthig scheint, um die erstaunliche Lichtwirkung zu schaffen, welche sie anstreben. Ist dies Streben ein falsches — nun dann ist selten auf Fehlwegen mit solcher Kühnheit gewandelt worden!

Charles Edmond Tarbell, gleich Vonnoh «drüben» lebend, nimmt eine ähnliche Richtung ein. Ihm ist's darum zu thun, wechselnde Beleuchtungen im Antlitz des Menschen zu zeigen: Und da wird der Kopf ihm kurzweg zum Versuchsfeld für koloristische Kontraste — selbst ein hübscher Mädchenkopf: «Ein Opal» und «Ein Amethyst» nennt er seine wuchtig durchgeführten Studien nach dem Ton des sie umspielenden Lichtes.

Minder auffallend, malerisch aber von hohem Werth, sind die Bilder des unlängst von Paris nach New-York übergesiedelten Childe Hassam: Die Arbeit «Das Blumenmädchen, eine Erinnerung an Paris» ist so viel mehr französisch als die ausgezeichnete Darstellung der «5. Avenue im Schnee», dass man sehr wohl erkennt, der kräftigere Ton sei das, was die neue Welt dem Künstler hinzubrachte. In Emil Carlsens Stillleben sieht man die französische Schulung deutlicher. Es könnte das Bild für einen Vollon gelten. G. D. F. Brush und Dennis M. Bunker neigen auch in ihrer Kunst Pariser Anregungen zu. Eugène Vail datirt seine fein empfundene Darstellung des Themselebens im Nebel sogar französisch, mit «Londres».

Henry Muhrmann, zumeist in München gebildet, jetzt in London lebend, verzichtet mit seinen düsteren Klippen bei Hastings in noch höherem Grade auf das Zeichnerische der Naturdarstellung; und wenn er gleich sein Bild nach einem bestimmten Landschaftsort benennt, ist's ihm doch nicht um das Landschaftsbildniss, sondern lediglich um koloristische Werthe zu thun. In den beiden anderen Bildern, welche er nach München brachte, erinnert die dämmernde Tiefe, der schwermüthige Ernst zumeist an L'Hermittes prachtvolle Werke.

Eine grosse Hinneigung zu Mesdag zeigt das Bild von H. W. Ranger «Flusslandschaft», während sich in

den «Gebäuden im Madisonsquare-Garten» Rauch und Nebel, elektrisches und Gaslicht mit einem Schimmer von Tag zu einer fein beobachteten Gesammtstimmung meisterhaft vereinen. Aehnlich neigt Alexander van Laer, wohl selbst Niederländer, obgleich seine Ausbildung sich ganz in New-York vollzog, zu den graueren Tonen der holländischen Malerei hinüber; mischen sich in William Henry Howe, in Hugh Bolton Jones, von dem ich Bilder aus der Bretagne gesehen zu haben mich entsinne, der also wohl selbst in Paris geschult wurde; in Horatio Walker, in Francis C. Jones mit seinem prächtig gemalten an Tadema erinnernden Interieur, die amerikanische Feinheit der Naturempfindung mit den aus Europa und besonders aus Frankreich über das Meer hinübergreifenden Anregungen. Dieselben zeigen sich bei einem Künstler, dessen Ausbildung, so viel ich weiss, sich ganz in seinem Wohnort New-York vollzog, bei John Francis Murphy aus dessen reizendem Landschaftsbilde, einer Hütte am schilfigen See im tiefsten Walde, man ersehen kann, dass auch am Hudson Luft und Licht ihre wunderbaren Schleier um die dämmernde Erde breiten, genau so wie im Walde von Barbizon und an den Ufern der Seine.

In diesen Bildern macht sich bereits eine gewisse Sonderung von der Kunst geltend, welche in Paris vorherrscht. Sichtlich beruht diese nicht auf zufälligen Eigenschaften der amerikanischen Landschaft.

Auf der Münchener Ausstellung machten die Werke von George Innes in New-York eine sehr starke Wirkung. Sein «Sonnenaufgang» wurde mit einer Medaille ausgezeichnet. Das schon 1888 gemalte Bild, ein paar dürre Bäume über einer Haide, ein zerrissener tiefblauer Himmel, aus dem tiefroth die Sonne hervorbricht, ein paar rothe Flecken als Staffage: Dies einfache Werk machte den Eindruck einer farbengewaltigen Tondichtung. Es trat den europäischen Künstlern hier eine stark eigenartige Persönlichkeit entgegen, und dies ist's wohl, was sie zumeist an dem Werke anzog. Daneben hatte der Künstler einen «Wintermorgen» vorgeführt, eine Art Vorfrühling vor dem Ergrünen der Natur, in dem das Braun der Bäume und Sträucher sich mildert und durch die Reste des Schnees unter dem bereits wärmenden Himmel eine Ahnung künftigen Sprossens hervorlugt. Und dann einen «Stillen Tag», ein Paar Bäume am See, in der Dämmerung, mächtig vorgetragen, als gälten dem Maler die Formen der Natur nur als das Mittel um an ihnen das Spiel der fein abgewogenen Farben zu schildern. Es spricht aus diesen Bildern eine ganz veränderte Auffassung dessen, was malerisch sei. Die Menschen im Bilde sind ihrem Schöpfer nicht «Staffage» im Sinn der alten Landschafterei, Personen, welche zur Erklärung des Gegenständlichen dienen sollen, sondern Mittel ein paar lebhafter Töne auf der von prächtigen Lichtblicken durchfurchten Leinwand anzubringen, welche, mit einer rücksichtslos breiten Weise gemalt, von Wirkung strotzt: Man sehe, wie die düsteren Bäume auf der warm grauen Wolke stehen!

Es giebt Künstler — und es hat deren besonders in Deutschland sehr grosse gegeben — welche in der Natur unter der Farbe, unter dem Ton zunächst die Form sehen. Sie führte die wachsende Erkenntniss ihrer Stellung zur Natur immer mehr dahin, von der Farbe ganz abzusehen und in der reinen, völlig des Tonspieles entzogenen Form den Höhepunkt der Kunst zu erblicken. Ein ganzes Volk, die Hellenen, wahrlich nicht das Kleinste in künstlerischen Dingen, baute auf diesem Empfinden seine stolze Kunst auf.

Bei einem Maler wie Innes, erscheint das volle Gegentheil. Er strebt der reinen Farbe, dem reinen Tone zu. Ihm wird das Landschaftsbild zur Tonsymphonie. Ob die einzelnen Gegenstände Form haben, ob sie für die Beschauer deutlich erkennbar sind — das kümmert ihn wenig. Er ist zu einer philosophischen Abklärung in der Kunst gelangt, die jener an Entschiedenheit entspricht, welche die rein plastisch empfundene, weisse Statue für die vollendetste Form der Kunst hält. Und er ist in Amerika sichtlich nicht der einzige seiner Anschauung.

Der Umschwung im Geschmack der Amerikaner kam gegen Ende der siebziger Jahre scharf zum Ausdruck. Er stellt sich trefflich dar in dem Urtheil, welches zwei Landschafter über Corot fällten. Jervis Mc. Entee, Mitglied der alten, wesentlich von Düsseldorf beeinflussten Schule, fand des französischen Meisters Bilder, deren es drüben sehr viele gibt, nachlässig und unfertig, nicht Landschaften, sondern Gespenster von Landschaften, Werke der gehetzten französischen Schaffensweise, des Dranges, sich durch Sonderbarkeit auszuzeichnen. Innes aber fasste seine Stellung zur Kunst merkwürdig pantheistisch. Er will nicht seine Person in das Mittel der Kunst stellen,

George Hitchcock. Mutterglück.

sondern betrachtet Gott als ihren Ausgangspunkt; die ganze Kraft des ächten Künstlers sei darauf zu richten, dass er im Kunstwerk verschwinde, dass er die Natur allein und in dieser Gott darstelle. Ihm ist die Kunst Gebet; Wahrheit und Schönheit sind ihm Gottes-Darstellung. Beide aber gehen aus der Hingabe seiner selbst hervor. «Ich gebe keinen Pfifferling», sagt er, «für einen künstlerischen Gedanken, der nicht darstellt, was ich fühle. Ich will nur den Eindruck auf Andere übertragen, den ein Gegenstand auf mich machte. Ein Kunstwerk soll nicht belehren, erbauen, sittlich heben — es soll das Gemüth erregen. Diese Erregung mag sein welcher Art sie will. Die wahre Schönheit beruht auf der Schönheit und Stärke dieser Gefühlserregung. Wer sie erreicht, der hat das Höchste geleistet. Zu wenig kann ebenso stören, wie zu viel. Ein Bild mag noch so gut gemalt, noch so realistisch sein — es braucht darum noch kein gutes Bild zu sein. Hierin überragt Corot z. B. den Meissonier. Dieser hat eine wissenschaftliche, jener eine dichterische Wahrheit, dieser ist analytisch, jener aesthetisch».

So zeigt Innes die amerikanische Kunst auf dem Wege der Schule von Barbizon. Erst als diese Bewegung die jüngeren Amerikaner erfasst hatte, konnte sie sich auf weitere Kreise erstrecken. Wyatt Eaton war es, der ihr nach aussen sichtbaren Ausdruck gab. Noch Schüler Leutze's, doch zugleich des Amerikaners Edwin White und später des Bildnismalers J. O. Eaton, dann aber durch Turner angeregt und von Millet als Freund behandelt, kam er nach Amerika mit dem Kraftgefühl zurück, endlich den rechten Weg gefunden zu haben. Ein unbedeutender Vorgang gab die Veranlassung, dass die beiden Schulen kampflustig sich entgegentraten. Die National Academy of Arts sah schon lange die «nachlässigen und unfertigen» Bilder der aus Barbizon Heimkehrenden ungern in ihren anderen Idealen geweihten Hallen. Sie traf eine Bestimmung, um die Beschickung in ihre Ausstellung

durch solche Werke zu beschränken, indem sie beschloss, jedem ihrer Mitglieder zunächst acht laufende Fuss Wand der Ausstellungssäle zur Verfügung zu stellen. Am 1. Juni 1877 gründete, durch diesen Schritt äusserlich veranlasst, Eaton mit dem in Deutschland gebildeten Genremaler Walter Shirlaw, mit der Malerin Helena de Kay Gilder und dem Bildhauer Augustus St. Gaudens die «Society of American Artists». Sie erklärte sich und den neuen Kunstverein als streng modern. Die Form dieser Erklärung ist sehr bezeichnend: Sie seien, sagten die Mitglieder der schnell sich vergrössernden Genossenschaft, zwar Verehrer der alten Meister, aber sie wollen Front machen gegen Jene, deren Bewunderung einseitig gerichtet sei auf Lambinet, Bouguereau, Cabanel, Delaroche und — Meyer von Bremen.

Eine lehrreiche Zusammenstellung! Also die Jung-Amerikaner bekämpften den französischen Classicismus und das deutsche Genre, die Korrektheit und die Süsslichkeit, die rein formale Schönheit und die Gemüthsverzärtelung!

Ausser auf Innes richtete sich in der Münchener Ausstellung die Aufmerksamkeit Jener, die amerikanischer Kunst näher treten wollten, vorzugsweise auf das Bild von Winslow Homer, auf «Märzwinde»: Unter grauem Himmel eine weisslich blaue Ferne und davor eine graubraune Ackerhalde; darauf ein paar Sträuche — das Ganze eigentlich in drei Tönen gehalten, einfach und doch eindringlich dargestellt. Homer vertritt in seiner ganzen Art so recht eigentlich das Amerikanerthum. Seine Ausbildung erlangte der den Sechzigern sich nähernde Bostoner durch jenen John La Farge, der die grossartige figurale Kunst des Washington Allston fortsetzte und sie mit William Morris Hunt auf den Weg der Selbständigkeit lenkte. Es ist kein Zufall, dass La Farge als einer der ersten auf die japanische Kunst als auf eine auch für uns vorbildliche hinwies. Als ein Maler sentimentaler Kriegsbilder beginnend und als solcher sich den Beifall seiner Landsleute erringend, trat Homer schon 1867 mit Erfolg in Paris auf, ehe er selbst nach Europa ging, mehr um dort die Alten, als um die Modernen zu studiren; denn in sich war er damals bereits fertig. «Sein Stil ist frei, kühn und gross», sagte ein englischer Kritiker schon in den siebziger Jahren, «realistisch und geht gerade zu auf's Ziel. Seine Werke behalten etwas von der in freier Natur gemachten Skizze, sind sie doch thatsächlich im Sonnenlicht, im Freien gemalt, in der unmittelbaren Anschauung der Natur». «Es steckt», erklärt jener weiter, «so viel vornehme Schlichtheit, Ruhe und Nüchternheit in ihnen, dass man den Reichthum an Gefühl und die Feinheit der Empfindung dankbar auch bei der Schwäche der Beziehung der Farbe zum Gedanken hinnehmen müsse»: Der alte Vorwurf gegen die Freilichtmalerei, als deren erster und eigenartigster Vertreter Homer in Amerika gelten muss.

Was ihn seinen Landsleuten aber besonders empfiehlt, ist, dass er Amerika und die Amerikaner malt. Seine Negerstudien, seine Darstellung von Land und Leuten, die Verschmelzung des Bodens mit dem auf ihm heimischen Menschenschlage lässt ihn den Patrioten der Vereinigten Staaten in besonderem Sinne als den Ihrigen erscheinen.

Tritt in Homer eine durch die Besuche in Paris verstärkte innere Verwandtschaft mit den modernen Franzosen deutlich zu Tage, so noch mehr bei Dwight William Tryon, dessen «Dezember» die Münchener Preisrichter die grosse goldene Medaille zuerkannten. Der im Anfang der Vierziger stehende Künstler, seit 1885 Direktor der Hartfort-Kunstschule, ist selbst thatsächlich in Paris bei Daubigny in die Lehre gegangen, nachdem Louis Jacquesson de la Chevreure und Guillemet ihn zu Anfang der siebziger Jahre vorgebildet hatten. Sein zartes Bildchen «Aufgehender Mond» hat denn auch alle Merkmale der Schule von Barbizon, den feinen blaugrünen Ton der Landschaft, den zarten Hauch des hinscheidenden Abendrothes, ja selbst den Heuschober wie ein Millet; während der «Tagesanbruch», ein Blick über den See auf eine noch in Nacht liegende Stadt, ganz in der derben, gesunden und doch tief empfundenen Malweise seines Lehrers gehalten ist. Die selbstständige Kraft des Amerikaners kommt im «Dezember» klar zum Durchbruch: Die Luft ist grau, durchzogen von gelblichen Lichtstreifen; der dunkle Wald am Horizont, die grauen Brachfelder, das schilfige Moor im Vordergrund sind die Gegenstände, über die die malerisch feinen Werthe sich ausbreiten; das Ganze erscheint als ein Ausblick in eine kühle, ernste Natur, aber als der Ausblick eines auf's Aeusserste für Stimmungwerthe geschärften Auges.

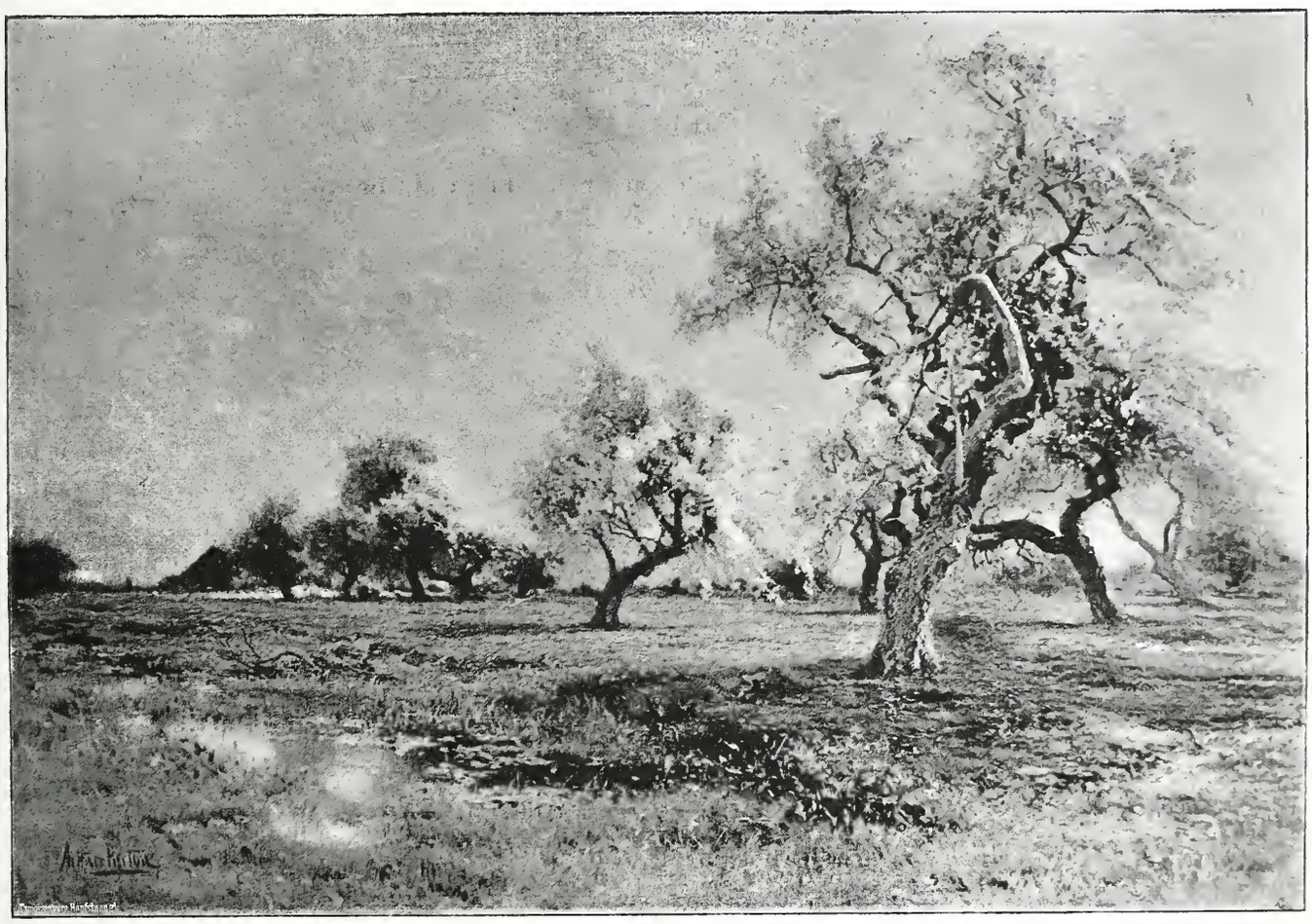
Mit besonderer Aufmerksamkeit habe ich Julian Alden Weir «Wachsende Schatten» betrachtet. Trägt

J. M. Gaugengigl pinx.

Concert

der junge Künstler doch einen in Amerika weit bekannten Namen: Robert Walter Weir gilt drüben als einer der ersten Historienmaler im Sinne der Engländer. Es hat auf die beginnende Laufbahn des 1824 in Florenz und Rom gebildeten Künstlers schon einen gewissen Glanz geworfen, dass er der Nachfolger Leslies an der Kunstschule zu Westpoint wurde, einen Glanz, den er durch eigene Arbeiten und durch seinen Einfluss auf die amerikanische Kunst wesentlich erhöhte. Aber wie sein älterer Sohn John Ferguson Weir, der namentlich als Genremaler geschätzt ist, selbst mit der Feder für Millets Kunst eintrat, ging Julian Alden nach Paris und wendete sich, wenn er gleich Gérômes Schüler wurde, der Stimmungsmalerei zu. Sein Bild — ein eine Anhöhe zwischen Wiesen hinaufführender Weg und ein paar gegen die Luft stehende Bäume — sonst nichts — sind an Stimmungswerth einem Cazin gleichzusetzen.

Wir haben es hier also mit einer in den Vereinigten Staaten längst heimisch gewordenen Kunstweise zu thun. Ein Künstler wie J. Appleton Brown, dessen Arbeiten in den siebziger Jahren im Pariser Salon Aufsehen machten, beweist, dass Amerika mit am frühesten verstand, wo Daubigny, Millet, Dupré hinaus wollten. Peter Moran, der ausgezeichnete amerikanische Thiermaler, schwenkte früh von Landseer zu Rosa Bonheur und Troyon hinüber und von diesem zu der immer mehr auf Stimmung hin-



Ernest Partan. Im Mai.

drängenden Art seiner Brüder Edward und Thomas; George Bernard Butler, einst Coutures Schüler, folgte dem Vorgange seiner Landsleute in's Gebiet der lyrischen Dichtung mit der Farbe. Es geht also durch die ganze moderne amerikanische Kunst jener Zug in der Natur weniger Form als Farbe, weniger Gegenstände als Stimmung zu sehen. Aber den vollen Ton für diese Richtung fand erst ein in England lebender Amerikaner: James Abbott Mc Neil Whistler.

Es wird, ehe wir diesem ausserordentlichen Manne uns widmen, nöthig sein, die Vorbedingungen seines Schaffens kennen zu lernen. Whistler ist zwar in Amerika geboren

als der Sohn eines hervorragenden, vielfach mit Bahnbauten in Russland beschäftigten Ingenieurs. Früh aber kam er nach Europa, studirte in Paris unter Glayre, dem glatten Koloristen, und ging dann nach London, der Heimstätte seiner eigentlichen Lebensarbeit.

Als er dorthin kam, fand er nicht eben viel Amerikaner unter den tüchigeren Künstlern vor. Seit Newtons und Leslies Tode hatte sich die Sachlage in England so völlig geändert, dass dies nicht eigentlich zu verwundern war. Der deutsche Einfluss war hier mächtig geworden, der strenge historische Sinn, wie er aus Cornelius und Overbeck spricht, hatte hier Wurzel geschlagen. Die Monumentalkunst wenigstens war deutsch beeinflusst: Dyce, Eastlake, der Präsident der Akademie. Armitage kamen nach München und Berlin, um bei Kaulbach die Freskotechnik zu erlernen. Der Prinzregent Albert lenkte mit Zielbewusstsein und Sachkenntniss die Aufmerksamkeit auf das Kunstleben seiner deutschen Heimat, auf die Gegenständlichkeit, die Gedankentiefe der Cornelianischen Schule. Diese Art des künstlerischen Geistes war völlig dem entgegengesetzt, was die Amerikaner anstrebten. Es bildete sich zwar in den Vereinigten Staaten eine kleine Gruppe der sogenannten Praeraphaeliten, von deren Kunst wir in München in Albert P. Ryders «Pegasus» eine Probe sahen. Aber es bot das Bildchen nicht genug, um zu erkennen, ob die Naivetät echt sei, welche bei unbeholfener Komposition und stumpfer Farbe doch beachtenswerth aus ihm hervorsprach.

Unter den in England lebenden Amerikanern nehmen meines Wissens neben Whistler nur der Historienmaler George Henry Boughton und die Landschafter Ernest Parton und C. W. Wyllie eine hervorragende Stellung ein. Boughton ist zwar in England geboren, doch erst mit 19 Jahren aus Amerika dahin zurückgekehrt, war seit 1860 Schüler von Frère in Paris. Wie Bridgman und mancher andere amerikanische Künstler jener Zeit, begann er mit seiner dortigen Laufbahn mit Bildern aus dem Landleben aus der Bretagne. Nach England zurückgekehrt, malte er mit Vorliebe Szenen aus Shakespeare in fein empfundenen Landschaften mit eifrigem Bestreben, die Gestalten in weiten Raum zu stellen, die Luftwirkung zu vergegenwärtigen. Boughton geniesst als Kolorist in London die höchsten Ehren, sie werden ihm auch als feinem Beobachter der menschlichen Eigenthümlichkeiten und einem dichterisch empfindenden Manne mit Recht zuerkannt. Der leicht bläuliche Ton, der durch seine zarten Schöpfungen zieht, die zeichnerische Sicherheit und nicht zum geringsten Grade die Wahl seiner Gegenstände machen ihn an beiden Ufern der grossen See beliebt. Aber das eigentlich Amerikanische tritt an ihm kaum erkennbar hervor.

Ernest Partan, über welchen das «Art Journal» in letzter Nummer ausführlich berichtete, hat die feine, liebenswürdige Beobachtungsweise des über Englands Grenzen kaum bekannten, aber darum nicht zu unterschätzenden Birket Foster zu seiner Kunstreise angeregt. Er ist in Grossbritanien zu der festen, klaren Darstellungsweise gekommen, die ihn jetzt neben David Murray und Vicat Cole zu einem der beliebtesten Londoner Landschafter machte. Er strebt die Feinheit des Tones auch bei durchgeführter Darstellung inne zu halten und wenn er gleich ein paar Weiden am Bach und ein Birkenholz im Abenddämmern grossen Fernblicken, ruhige Stimmung bewegter Natur vorzieht, so ist er doch englisch genug, um immer sich fest an das Gegenständliche zu halten.

Mehr ist dies noch bei Wyllie der Fall, dem gleich Boughton schon längst in London zu akademischen Ehren gelangten Seemaler. Seine in hellem klarem Ton gehaltenen Bilder, so jene Darstellung der «Flottenschau zu Spithead» am 4. August 1889 durch unseren Kaiser, ziehen immer auf die Schilderung thatsächlicher Vorgänge, oft sogar auf die bildnisartige Darstellung eines bestimmten Schiffes hinaus. Und wenn auch gelegentlich fantastische Gegenstände, allerhand Seemärchen, fliegende Holländer und Ausblicke aus der Taucherkammer auf den Seegrund seine Werkstätte verlassen, so wird das immer ganz glaubwürdig erzählt, bleibt Wyllie doch immer der aufs Sachliche gestellte Künstler.

Anders mit Whistler, der, obgleich auch er schon seit Jahrzehnten mitten im britischen Kunstleben steht, doch eine ganz scharf umgrenzte Einzelgestalt darstellt.

Es war sehr lehrreich, dies Jahr in München neben Whistlers reifen Arbeiten das Bild «Träumend» zu sehen, welches unverkennbar einer früheren Zeit angehört und es zu vergleichen mit seinen besten Werken: Dem schon 1873 entstandenen Bildniss des Carlyle und dem Hauptwerk dieses Jahres, jenem seiner Mutter. Der Ton der älteren Arbeit ist sehr

Francis C. Jones. Ich spiele nicht mehr.

eigenartig, namentlich zeigt das Weiss einen Stich in's Röthlichgelbe, der mich darauf schliessen lässt, dass von allen Künstlern der grosse englische Farbendenker George Frederick Watts auf Whistler den grössten Einfluss hatte. Jedenfalls spürt man an dem Werke nichts von französischen Künsten, von der Art des Glayre. Watts wird zu den englischen Praeraphaeliten gerechnet. Aber diese sind ihrem Ursprunge nach vorwiegend Realisten der Zeichnung, Männer, welche das Erschaute mit möglichster Genauigkeit, genau bis zur letzten Rippe des Blumenblattes, bis zu jedem Faden des Gewebes darstellen wollten. Das hat Watts nie beabsichtigt. Ihm ist das Bild eine symphonische Farbendichtung, er ist einer der frühesten unter den modernen Lyrikern des Kolorits. Wenige haben ihn anfangs verstanden, aber bei den Künstlern wächst sein Ansehen zusehens. Als sein gewaltiges Bild «Hoffnung» vor einigen Jahren in München ausgestellt wurde, musste das Wort seines Eigners, Sir Leighton, es sei dessen herrlichster Besitz, ihm erst die Achtung schaffen, welche es verdient, aber den deutschen Kritikern nicht abzugewinnen vermochte. Heute würde man es schon um seiner selbst willen zu schätzen wissen.

Whistler stand früh den Praeraphaeliten nahe. Er war es, der in dem kostbaren Wohnhause des Mr. Leyland das berühmte «Pfauenaugenzimmer» ausmalte, in welchem die herrlichsten Werke der Schule und ihrer Vorgänger aus dem 15. Jahrhundert bis vor Kurzem vereinigt waren. Und doch ist er es wieder, der gegen den ästhetischen Vertreter jener Schule, gegen John Ruskin, den entscheidenden, dessen Einfluss nach so glänzenden Erfolgen brechenden Angriff machte, der zuerst ein neues System in die englische Kunst brachte, ein neues Gefühl für das, was malerisch, was künstlerisch sei.

Whistler, der, je mehr ich die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst kennen lerne, desto mehr mir als einer der wichtigsten Merksteine einer neuen Zeit erscheint, hat sich wiederholt als ein entschiedener Gegner dessen ausgesprochen, was Ruskin Realismus nannte, gegen das rücksichtslose Wiedergeben der Gottesnatur so wie sie ist, ohne Auswahl, ohne Verschönerungsversuche, in der Meinung, die Natur biete stets und allein das Gute, Schöne. Auch hierin folgte Whistler den Anschauungen Watts, welcher erklärt hatte, wahre Natur sei in unserer verfeinerten und verderbten Welt nicht zu finden, müsse daher vom Künstler erst neu geschaffen werden.

«Die Natur», sagte Whistler, «birgt in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder in sich, wie der Schlüssel der Noten alle Musik.»

«Aber des Künstlers Beruf ist es», fährt er fort, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Accorde bildet, aus dem Missklang ruhmreiche Harmonien hervorfördert.»

Selbst dass die Natur immer ein richtiges Bild gebe, selbst dies nennt er eine im künstlerischen Sinne völlig irrige Behauptung. «Die Natur ist so selten richtig, dass man meist sagen kann, Natur sei gewöhnlich falsch: das heisst, die Beschaffenheit der Dinge, welche den vollendeten, eines Bildes würdigen Einklang hervorbringen soll, begegnet uns sehr selten; sie ist keineswegs gemein. Es gelingt der Natur selten, ein Bild zu schaffen.»

Nach alledem scheint es, als wenn Whistler zur alten idealistischen Schule zurückzukehren gedenke. Seine Schilderung eines unmalerischen Naturanblicks erscheint wie ein Angriff auf die englischen Landschafter des Praeraphaelismus, wie zum Beispiel der treffliche John Brett einer ist.

«Die Sonne brennt», sagt er, «der Wind weht vom Osten, der Himmel ist wolkenlos und alle Dinge stehen fest umrissen da, wie aus Eisen. Die Fenster des Cristallpalastes erkennt man deutlich von allen Theilen Londons aus, die Sonntags-Spaziergänger freuen sich des herrlichen Tages — und der Maler geht abseits und schliesst die Augen.»

«Wie selten der Künstlerblick verstanden und wie gehorsam das Zufällige in der Natur als das Erhabene genommen wird, das mag man an der unbeschränkten, täglich erneuten Bewunderung für den unbedeutendsten (a very foolish) Sonnenuntergang erkennen. Die Grösse eines schneebedeckten Gebirges verliert sich mit der Klarheit: Aber es ist der Spass des Bergfexes, womöglich von unten den Besteiger auf der Spitze zu erkennen: Den Wunsch zu sehen, blos um zu sehen, will die Menge befriedigt haben; daher ihre Freude am Detail!»

«Doch wenn der Abendduft die Ufer dichterisch umschleiert und die kleinen Häuschen sich in einem weichen Nebel verlieren, die niederen Schornsteine wie Glockenthürme, die Speicher wie Paläste in die Nacht emporwachsen, die ganze Stadt mit dem Himmel verknüpft und Geisterland vor uns eröffnet wird — dann eilen die Spaziergänger heim, der Arbeiter wie der Gebildete, der Reiche und der Vergnügungssüchtige hören auf zu verstehen, weil sie aufhören genau zu sehen. Die Natur aber, welche nun in Tönen zu uns redet, bringt ihr schönstes Lied dem Künstler allein dar, ihrem Sohn und Meister — ihrem Sohn, weil sie ihn liebt, und ihrem Meister, weil er sie kennt.»

«Für ihn sind ihre Geheimnisse entwirrt, für ihn ist ihre Unterweisung nach und nach eine klare geworden. Er sieht auf ihre Blumen nicht durchs Vergrösserungsglas, um botanische Beobachtungen zu machen, sondern mit dem Blicke eines, der in ihr die feine Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne erkennt, Anregungen künftiger Harmonien.»

«Er giebt sich nicht zwecklosem, gedankenlosem Nachahmen jedes Grashalmes hin, sondern er lernt aus der gestreckten Kurve eines kleinen Blattes, dem straffen kleinen Stiel, wie Anmuth und Würde sich eint, Stärke die Zartheit vermehrt, damit endlich ein wahrhaft geschmackvolles Kunstwerk entstehe.»*)

---

*) «That elegance shall be the result», sagt Whistler. Was ist Elegance? Sicher nicht das, was das Wort ursprünglich in sentimentalem Sinne bedeutet, die Fähigkeit, elegischen Stimmungen sich zu erschliessen, elegische Dichterwerke zu schaffen oder zu verstehen. Sicher auch nicht, was wir unter Eleganz verstehen, und was nicht viel mehr ist, als das Geschick, sich gut anzuziehen und die gesellschaftliche Form gut zu wahren. Soll Eleganz das Ergebniss der Kunst sein, oder Nettigkeit, Zierlichkeit, Feinheit, Geschmack? Diese Worte alle übersetzen nicht, was Whistler will. Ich wüsste ein Wort, welches es thäte: Hübschheit. Freilich ist der Begriff hübsch bei uns heruntergekommen dahin, dass er soviel gilt wie «fast schön». Das Wort stammt von «höfisch» und bezeichnete einst Alles, was den Stätten höchster Bildung angemessen war. Unsere demokratisirende Zeit wird allerdings nicht zugeben wollen, dass alle Kunst, um echt zu sein, höfisch, aristokratisch werden müsse!

R. W. Vonnoh pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Klatschrosen

«In dem gelben Flügel eines Schmetterlings mit seinen zarten Orange-Flecken sieht er vor sich stolze Hallen in reinem Gold mit ihren schlanken safranfarbigen Pfeilern. Er ist durch sie darüber belehrt, wie die zarte Zeichnung hoch oben an der Mauer in den feinen gelblichen Tönen und am Sockel in solchen von schwerer Färbung gehalten werden muss.»

«Hier findet er die Zartheit und findet liebliche Winke für seine eigenen Gestaltungen; und auf diese Art wird die Natur zu seiner Quelle und ist sie ihm stets zu Diensten. Alles Unwürdige weist er von sich.»

«In seinem Hirn klärt sich der verfeinerte Duft der Gedanken ab, welcher von den Göttern ausging und die sie ihm hinterliessen, damit er sie zu Ende führe (which they left him to carry out).»

«Lasst ihn ihr Werk vollenden! Er wird jenes wunderbare Ding erzeugen, welches man ein Meisterwerk nennt. Dies übertrifft in seiner Vollendung alles das, was jene in der Natur ersannen. Und die Götter stehen ihm bei und staunen und erkennen, wie viel weiter die Schönheit der Venus von Milo als jene ihrer eigenen Eva reicht!»

Das sagte Whistler vor einer ausgewählten englischen Gesellschaft im Jahre 1885. Viel früher schon hatte er es malerisch empfunden und ausgedrückt. In der für die englische Kunst so bemerkenswerthen Grosvenor-Exhibition von 1877, jenem ersten Auftreten einer neuen Kunst neben dem der veraltenden Akademie, erschien der Meister schon in seinen wunderbaren Werken: «Nachtstück in Schwarz und Gold»; oder «Harmonie in Blau und Silber»; oder «Arrangement in Braun»; «Variation in Fleischton und Grün». Und das sind dann Bildnisse von Menschen oder Landschaften oder ein Stück Architektur — irgend etwas Körperliches aus der Natur als Unterlage für die mit erstaunlicher Feinheit empfundene Stimmung. In der Farbe, oder richtiger im Ton liegt die Kraft des Malers. Es ist kein Zufall, dass er ein Meister der Aetzkunst geworden ist, in der er mit einigen Linien und völliger Beherrschung des

William Merrit Chase. Eine Parkszene.

Tones in höchster Abklärung eine Welt von Licht, von Stimmung, von Poesie auszudrücken vermag.

Und da muss man denn sehen, welcher Ernst und welche Kraft in Whistlers Malerei durch die vorwiegend symphonische Auffassung der Farbenwerthe kam. Das, was in den Arbeiten von Millet und Daubigny noch gebunden und vorbereitend auftritt, nämlich die rein dichterische, die Natur frei ausgestaltende Auffassung der Beleuchtungswerthe, das wird bei ihm beabsichtigtes, klar gewolltes Künstlerthum. Namentlich im Bildniss wird er zu einem der grössten Künstler. Als ich in Glasgow, aus den Werkstätten der jungen schottischen Maler kommend, in einer Ausstellung vor Whistlers wunderbar tiefes und mächtiges Bildnis des Carlyle trat — da begriff ich die Begeisterung jener für den Amerikaner und erklärte sich mir mit einem Blicke, wie tiefgehend dessen Einfluss auf das moderne Schaffen ist. Er hat den Realismus gebrochen, das heisst, er hat die Maler davon abgebracht nur die Natur zu malen, die Wahrheit zum Selbstzweck zu erheben. Er ist dabei aber das vollendete Erzeugniss der realistischen Schule. Ohne diese, ohne die kühnste, klarste, sicherste Losreissung von aller alten Kunst wären er und sein Schaffen nie und nimmer möglich gewesen. Aber er hat die gefundenen koloristischen Werthe frei zu verwenden gelernt. Seine Bilder sind losgelöst von aller zeichnerischen Auffassung, sind rein malerisch geworden. Hierin geht er weiter als Rembrandt, an dem er vor Allem liebt, dass er «das Schöne in allen Lagen und Zeiten suchte und fand, dass er Grösse und vornehme Würde im Amsterdamer Judenviertel sah und nicht klagte, dass dort keine Griechen wohnen.» Die alten Schulen sahen den Gegenstand und gaben ihm ein koloristisches Kleid. Whistler sieht die Farbe und legt ihr einen Gegenstand unter. Die Menschen, von welchen er ein Bild gibt, erscheinen ihm als Farbengruppen, nicht als Linienzusammenstellungen. Er malt die Tonwirkung, die sie in ihm erwecken und trifft sie dadurch sicherer als mancher brave Zeichner. Denn wir erkennen den Menschen von ferne nicht an den Einzelheiten seines Gesichts, sondern an den Massenverhältnissen in seinem Kopf, seinem Körper. Das wusste und sprach schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts der deutsche Bildhauer Schadow aus. Später vergass man diese Wahrheit und hat es mit dem Niedergang der Bildnissplastik büssen müssen, die im Kleinen genau, im Grossen unwahr wurde.

Es ist etwas Gewaltsames in Whistlers Auftreten. Mit Kopfschütteln sieht der altgläubige Kunstfreund dessen «Schmierereien»; da er den Faden der Umrisslinie nicht findet, vermisst er die Zeichnung; er sieht nicht die Bewegung im Bild, und wenn ihm schon recht ist, dass bei einem bewegten Rad das Blitzen der Speichen gemalt wird, nicht etwa die Erscheinungsform, welche die Momentphotographie hervorbringt, so muss der Mensch nach seiner Meinung im Bilde doch still stehen. Hat er's doch in zahllosen langweiligen Sitzungen beim Portraitmalen an sich selbst schaudernd erfahren. Aber der koloristisch Gestimmte sieht gerade in der Bewegung den entscheidenden Fluss der Linien, die ächte Lebendigkeit der Erscheinung. Er will den Menschen, nicht seine Salzsäule. Der Mensch zeigt ja sein Leben durch Bewegung! Und Bewegung äussert sich im Verschwimmen des Umrisses. Die Speichen eines Wagens müssen blitzen, soll er als fahrend erscheinen, der Mensch muss sich bewegend im Bilde erscheinen, soll er leben! das ist Whistlers malerische Logik. —

Im Ton hat Whistler längst die hellen Kampffarben aufgegeben. Er sucht Tiefe in der Farbe, Farbe in der Tiefe. Die Feinheit der koloristischen Abstufungen seiner Bilder ist ausserordentlich. Durch das ganze neueste Kunstschaffen geht, nachdem das Erstaunen über die Lichtentdeckungen der Franzosen überwunden ist, ein Streben koloristischer Art. Man blickt in das Halbdunkel und sucht in ihm die gesteigerte Farbe. Man kämpft um neue für die Malerei zu erobernde Reiche in der Natur. Die Schatten sind nicht schwarz, sie sind nur voller im Ton; das Licht ist wohl in der Sonne weiss, aber es gibt im Waldesdunkel, im Mondschein, im dämmernden Raume auch ein Licht, welches leuchtend farbig ist. Dies Licht entzückt den Amerikaner, dies lässt er um die leicht bewegten, in ihren Umrisslinien daher verfliessenden Gestalten spielen. Das ist neue Kunst, eine Kunst ohne geschichtliche Vorgänger. Mögen sie kommende Zeiten achten oder verwerfen, diese Kunst gehört rein der unsrigen an; das was wir so lange in Europa ersehnten, ein Schaffen lediglich mit dem Blick nach vorwärts, ohne stilistische Hintergedanken, ohne Umschen nach weit entlegenen Vorbildern — hier haben wir es in starken männlichen Zügen vor uns. Die Zeit der Nachahmerei ist durch den Naturalismus überwunden, dieser beginnt kräftig zum Stil sich zu entwickeln: Es gibt einen Stil unserer Zeit!

J. Rolshoven pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Meditation

Zur Theilnahme an dem Marsch in die neue Welt der Kunst haben die Amerikaner sich sofort muthig entschlossen. In ihm äussert sich geradezu der Kern ihrer Kraft. Es ist lehrreich, ihre Vorführungen auf den Weltausstellungen zu verfolgen. Im Jahre 1855 waren sie noch unfähig zu selbständigem Auftreten, 1867 füllten sie einen mässigen Raum nur zum Theil, 1878 begannen sie Aufsehen zu erregen, 1889 war ihr Saal einer der beliebtesten in Paris. Damals wog noch der Ton der Holländer in diesem vor, wie ihn Hitchcock vertrat. Dieser hatte kurz vorher mit einem Bilde grossen Erfolg gehabt, das ein junges Weib inmitten einer Tulpenanpflanzung darstellte, in dem also die Ueberwältigung der grösstmöglichen Farbenbuntheit durch den Sonnenton auf's Programm geschrieben erschien. Er war eben mit Gari Melchers in Holland gewesen und hatte Mesdag beim Malen fleissig über die Schulter gesehen. Dort hatten sie gelernt, was ihnen vorher weder in der Londoner Southkensington-Schule, noch im Atelier Julians in Paris gesagt worden war, dass Holland das harmonischste aller Länder der Welt sei, nie hart in Sonne oder Schatten, immer ein Bild hinsichtlich der köstlichen, alle Gegensätze mildernden Harmonie des Tones. Und sie malten Holland: Dünen und holländische Frauen, das Land in seiner durchaus nicht «pittoresken» Natur, sie malten es anders wie Andreas Achenbach, nicht Seestürme, alte Hafenbauten und gewaltige Wolkenballen, sondern mit dem Blick auf die Düne, auf die geradlinige, abwechslungsarme Ferne: denn nicht der Gegenstand beschäftigte ihre Phantasie, sondern das Licht, die Sonnennebel, der silberne Ton durchfeuchteter Meeresluft.

Und dann, als Melchers «Lootsen» 1890 in Berlin auftauchten, da zeigte sich mir, dass auch unter den in Holland angeregten Amerikanern die Erkenntniss durchgebrochen sei, der weisse Sonnenton sei nicht der allein malenswerthe. Da war eine Feinheit der blaugrünen Reflexe in dem von ihm geschilderten, farbig ausgestatteten Raum, welche zeigte, dass hier ein mit feinsten Organen ausgestatteter Mann auf rechter Fährte sei.

Nicht minder tritt dies bei Sargent hervor. Der Rivale des Bastien-Lepage in der rücksichtslosen Wiedergabe weissen Lichts, der Künstler, welcher einst als Hellmaler den Sturm der Entrüstungs-Eifrigen auf sich lenkte, dessen Bilder voll waren von kecker Kampfstimmung, der dann in der Ueberwältigung der Farbe durch den Ton schwelgte, — er ist so still und ruhig geworden wie ein «Alter». Es wird vielleicht deutsche Aesthetiker lachen machen — aber es ist aus dem Munde dieser Maler selbst wiederholt bekundet: Sie lieben vor Allem Sandro Botticelli! Auch sie halten sich, wie Overbeck und Rossetti, wie Hippolyt Flandrin und Puvis de Chavanne für «Praeraphaeliten», das heisst für Leute, welche mit ihrer Kunst dort beginnen, wo Rafael begann, nicht dort, wo dieser endete. Von der reinen Unbefangenheit aus ging der göttliche Urbinate seinen Weg — wir folgen seinem Geiste, indem wir unserer Zeit und Natur gemäss ebenso selbständig einen anderen gehen! So etwa lautet ihr malerisches Glaubensbekenntniss. Vor einigen Jahren noch galt es, seine Berechtigung zu vertheidigen, jetzt gilt es schon, zu zeigen, welche Früchte es zu bringen vermag. Und seit der «Goldton» der Alten glücklich überwunden und die «Schönheit» der Zeichnung hinfällig geworden ist, beginnt die unmittelbare Wahrheit in Farbe und Ausdruck wieder sich zu einer stilistischen Verfeinerung abzuklären, die in der Schönheit und Tiefe des Tones sich gipfelt.

In Alexander Harrisons ausgezeichnetem Bilde «Sumpf» spielt dieser neue Ton in hoher Feinheit und mächtiger Kraft um Wald und Bach, Schilf und gurgelnde Wasserwirbel. W. Thomas Dewing, einst ein Schüler Boulangers und Lefebvres, lässt in seinem schönen Bildniss einer jungen Dame die gleiche malerische Richtung erkennen. Mehr noch spielt sie um sein wunderbar feines Bild «Musik». Ich möchte glauben, dass Dewing der Schotten Orchardson und Sir Fettes Douglas Werke studirt habe, ehe er dies auf kleiner Fläche merkwürdig raumgrosse Gemälde schuf. Denn diese eigenthümliche Kunst sah ich kaum bei Anderen so hoch entwickelt. Aber zu deren koloristischer Feinheit brachte der New-Yorker Künstler noch eine berückende Kraft, einen Vollklang des Tones, der spezifisch amerikanisch zu sein scheint. In Berlin sah man ein Bildniss von Marr in entzückender Tontiefe — es war noch fast das einzige Bild dieser Art in der letzten Ausstellung und wurde von Wenigen verstanden und gewürdigt. Mächtig wirkte auch des in Cincinati und 1879 in der Schule des Duvaneck in Florenz gebildeten Julius Rolshovens «Ave Maria»: Ein Mädchen hingesunken in dämmernder Anbetung, oder sein «Dogenpalast in Chioggia». Was doch Verschiedene im gleichen Land sehen? Ulrich die Sonne, die bunte Vielfarbigkeit, die

blitzernde Fröhlichkeit der Lichtspiele; Rolshoven den Ton, mächtige grüne, blaue Reflexströme, dunkelen, feierlichen Ernst! Und beide sind Realisten! Und beide sind voll Stil!

Als der stärkste Genosse des Whistler stellt sich aber auf der Münchener Ausstellung William Merrit Chase dar. Chase war 1872 bis 1878 Schüler Pilotys und hat eine Anzahl Bilder gemalt, denen man diese Eigenschaft sehr deutlich anmerkt. Was er jetzt schafft, seitdem er in New-York lebt, zeigt ihn völlig aus der alten Lehre herausgewachsen. Da ist eine Feinheit der Empfindung für Tonwerthe, eine Klarheit in dem fest erstrebten Ziel, eine Intimität für das Erfassen der Bewegung, eine durchaus eigenartige Kraft der Farbengebung, welche deutlich lehrt, dass es da drüben in Amerika doch Leute giebt, die ihre eigenen Wege wandern, unbekümmert um jene, welche in Europa eingeschlagen werden.

Wie bei den meisten dieser modernen Künstler verlieren sich hier ganz die alten Gattungsbegriffe, welche man sich einst abtheilte. Ist Chase Genremaler? Wohl schuf er einst ein Bild, «der Hofnarr», welches ihn als solchen im deutschen Sinne erkennen lässt. Aber bald folgten Landschaften und Bildnisse, Darstellungen aus allen malerischen Gebieten. Was der Maler sieht, muss er auch malen können, heisst eben die Losung! Und Chase sowohl als seine Freunde können es: Wer in München das kleine Bildniss «Meditation» sah, wer in die bunte, sichere und doch so wohl abgewogene Darstellung sich gründlich vertiefte, wer dann die Parkscene daneben hielt, der sieht, dass hier die Kunst zu einer hohen Abrundung gelangte, dass sie eine vollendete ist, wenn anders Vollendung in der Kunst das Erreichen des vorgesteckten Zieles heisst.

* * *

Mit Achtung folgen wir den Vorgängen in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. In der Kunst herrscht zwar ununterbrochener Kampf. Sie ist ein Ringen ohne Ende, ohne Hoffnung auf endgiltige Siege. Dafür gewährt sie aber die Freude, dass man sich in ihr an fremden Thaten neidlos zu erheben vermag.

Es wäre Thorheit, zu sagen, die Amerikaner seien im Begriff, Europa zu überflügeln. Sie sind aber im Begriff, neben Europa selbständig und eigenartig sich zu entwickeln. Das ist für sie und für uns das Wichtigere. Mögen sie das Bild der Weltkunst immer reicher gestalten helfen, indem sie mehr und mehr die Kraft zum Fortschreiten in sich selbst suchen!

Orrin Peck pinx

Stiefmütterchen

Leopold Carl Müller.

Ein Künstlerbildnis nach Erinnerungen und Briefen

von

Georg Ebers.

Leopold Carl Müller.

Die Kunst spricht eine eigene, der ganzen Menschheit verständliche Sprache. Sie wendet sich nicht an ein Volk, sondern an die ganze der Kultur erschlossene Welt. Die Würdigung des einzelnen Künstlers ist aber oft genug von gewissen äusseren Grenzen umhegt, wenn unsere Zeit des Verkehrs diese auch recht weit zu ziehen pflegt.

Als es vor wenigen Monaten hiess, Leopold Carl Müller sei todt, empfand in Wien und in Oesterreich, was nur ein offenes Auge und Herz für die Kunst besitzt, die Schwere dieses Verlustes. Auch noch in München, wo er mancherlei ausgestellt und ihm eines seiner Gemälde die goldene Medaille errungen hatte, beklagten ihn viele; in Norddeutschland war er dagegen nur den Kunstgenossen und Freunden bekannt gewesen. Das grössere Publikum, das von seinem zu frühen Ende hörte, wusste mit seinem Namen nur selten eine feste Vorstellung zu verbinden; denn es hatte meistentheils nur Zeichnungen von ihm gesehen, die, mit anderen vermischt, in dem gleichen Werke erschienen waren, und es gibt ja da der «Müller» viele.

Aber auch in seiner Heimath Wien waren die ausserhalb der Kreise der Maler stehenden Kunstfreunde nur selten dazu gekommen, sich an einer seiner Schöpfungen zu erfreuen. Wohl besitzt die k. k. Akademie in dem grossen «Markt in Kairo» eines der besonders in koloristischer Hinsicht vollendesten Gemälde Müllers, und sein letztes, ein arabischer Gaukler, ward für den Baron Königswarter (gleichfalls in Wien) gemalt; in den Ausstellungen pflegte man jedoch vergebens nach einem seiner Werke zu suchen. So kam es, dass er auch in der Heimath weniger allgemein bekannt wurde als irgend ein anderer Meister, dessen Gemälde auf den Weltausstellungen die höchsten Ehren und auf dem Markte die ansehnlichsten Preise errangen. Er hat das auch selbst gefühlt und bedauert; da aber Oesterreich und Deutschland in der äusseren Werthschätzung seiner Gemälde weit hinter England zurückblieben, musste er ihm die meisten überlassen. Von der Zeit seiner vollen Reife an war es besonders der Kunsthändler Wallis, der schon auf die halbvollendeten Schöpfungen Müllers die Hand legte und sie dann nach London führte, wo sie meistentheils die Häuser reicher Privatleute dem Blicke der Kunstfreunde entziehen.

Die Mehrzahl der Bilder aus den Meisterjahren des Verstorbenen behandelt morgenländische Stoffe, und sie fanden unter den Engländern, die in näherer Fühlung mit dem Orient stehen als jede andere Nation, eine um so höhere Werthschätzung, je glücklicher Müller jede Regung des ihm tief vertrauten orientalischen Lebens

wiederzugeben verstand. Die Kunstkenner in Grossbritannien sahen in ihm vielleicht den vorzüglichsten Orientmaler unserer Zeit, und wer die Blätter studiert, die hier wiedergegeben werden sollen und sich dazu in das Wiener Gemälde des uns beschäftigenden Künstlers «Markt in Kairo» versenkt, der wird ihnen Recht geben müssen.

Doch es ging mit Müller nicht nur ein grosser Meister auf einem interessanten Gebiete der Malerei, sondern auch ein Mensch dahin, in dem sich die besten Eigenschaften des Mannes vereinten. Sie gewannen ihm Herz und Geist der Freunde und wurden geadelt von der seltenen Gabe, die die Unsterblichen nur den Edelsten unter ihren Lieblingen gewähren: jenes menschliche und doch göttliche, schwer zu verkennende und noch schwerer definirbare Etwas, das den genialen von dem talentvollen Menschen und Künstler unterscheidet.

Die Gemälde des Freundes einer kritischen Würdigung zu unterziehen, steht mir nicht zu. Ne sutor supra crepidam! Andere, Berufenere, reichten ihm längst den Lorbeer, und eine spätere Zeit wird, denke ich, dem bescheidenen Meister, dessen Gesamtthätigkeit zu überblicken so schwer ist, eine noch höhere Stellung unter den Malern seiner Epoche anweisen.

Den Bildern, für deren mustergiltige Reproduktion der Herausgeber Sorge trug, überlasse ich es, für den Künstler Leopold Carl Müller das Wort zu führen. Was den Menschen angeht, bleibt es mir erspart, mich durch eine eingehende Würdigung seiner Eigenschaften dem Verdachte auszusetzen, dass es nur der Freund sei, der hier am Grabe des Freundes Weihrauch verbrennt; denn auch die mitzutheilenden Abschnitte aus den theils an die Seinen, theils an mich gerichteten Briefen werden dem Leser gestatten, sich eine Vorstellung von dem inneren Sein und Wesen ihres Schreibers zu bilden.

Ausgestopftes Krokodil über der Thüre eines Hauses in Kairo.

Die einzige Stelle, an der sich unseres Wissens viele (einige vierzig) ausgeführte Kompositionen Müllers zusammenfinden — sie beziehen sich grösstentheils auf das Volksleben am Nil — ist das bei Eduard Hallberger erschienene Prachtwerk «Aegypten in Bild und Wort», wozu ich den Text schrieb.

Ihm danke ich die Bekanntschaft mit dem Wiener Künstler, und auf dies Werk bezieht sich ein grosser Theil des Inhaltes der an mich gerichteten Briefe. Es ist darum nöthig, ihm und seiner Entstehung einige Worte zu widmen.

Die hervorragendsten Maler in Deutschland und Oesterreich — ich nenne nur Gustav Richter, Gentz, von Lenbach, Makart — sowie meine englischen Freunde L. Alma Tadema und Frank Dillon hatten mir Beiträge versprochen oder gegeben.

Unter Tausenden von Skizzen und Bildern in jeder Ausführungsart hatte ich zu wählen, und doch fehlte eine lange Reihe von Darstellungen der wichtigsten Szenen aus dem morgenländischen Leben, ohne die das Werk, das nur Originale der berufensten Maler bringen sollte, unvollständig geblieben wäre.

Da galt es Aushilfe schaffen und einen Künstler an den Nil schicken, von dem wir erwarten durften, dass er das Bestellte in unserem Sinne, das heisst in künstlerischer Vollendung herstellen werde.

Ich wusste auch schon wen; denn im Winter 1875—76 waren Makart, v. Lenbach,

Phantasiegemälde eines arabischen Künstlers über der Thür eines Kaffeehauses in Kairo.

Vater und Sohn.

Gnauth, Huber und Leop. Carl Müller zusammen in Kairo gewesen, und was mir von Arbeiten des Letztgenannten aus jener Zeit zu Gesicht gekommen war, zeichnete sich durch die höchste Treue in der überall eigenartigen Auffassung und die ernsteste Sorgfalt in der Wiedergabe aus. Seine Bilder aus dem Kairener Volksleben waren ausser mehreren Gentz'schen die ersten, die mir völlig genügten und die besonders auch die Hand eines vollendeten Zeichners verriethen. Ich hatte nur wenige gesehen, doch jedes bewies, dass ihr Schöpfer den Orient durch und durch verstehe und dass sein Können genüge, aus jedem ihm zusagenden Motiv ein Kunstwerk zu gestalten.

Ich verdankte die Kenntnis dieser Arbeiten dem Architekten Gnauth, der eben zum Direktor der Nürnberger Kunstgewerbeschule berufen worden war. Diesen ideenreichen, feinsinnigen Künstler hatte Eduard Hallberger gewonnen, um die Wiedergabe des Bildermaterials in Holzschnitt zu leiten. Keiner durfte als vollendet in die Druckerei gehen, dem er nicht das «Placet» gegeben, und der Verleger hatte später oft genug den Kopf zu schütteln, wenn für das Laienauge recht wohl gelungene «Stöcke» durchstrichen oder mit der Bemerkung «Holzhackerei» nach Stuttgart zurückgesandt wurden. Trotzdem machte dieser wahrhaft grosse Geschäftsmann nicht einmal den Versuch, einen der Verurtheilten zu retten.

Gnauth bezeichnete die Idee, Müller zu gewinnen, als «die glücklichste unter allen denkbaren», und Ed. Hallberger ertheilte mir die Vollmacht mit ihm zu verhandeln. Er befand sich damals in Venedig, und obgleich er sich gegenüber einem der besten Kunsthändler verpflichtet hatte das Bild, woran er malte, bis im Oktober fertig zu stellen, enthielt seine Antwort auf meine Anfrage doch die Erklärung, dass er bereit sei in unserm Auftrag nach Aegypten zu gehen.

Er war mir noch nicht persönlich begegnet, doch sein Brief steigerte mein Verlangen nach seiner Bekanntschaft. Ich gebrauchte eben die Quellen des Württemberger Wildbad, und da es mir darum unmöglich war Müller in Venedig aufzusuchen, schlug ich ihm vor, entweder in dem grünen Schwarzwaldthale oder in Nürnberg, das ich auf der Heimreise nach Leipzig ohnehin berühren musste, mit mir zusammenzutreffen.

Nachdem er mir auseinandergesetzt, wie es sich mit dem begonnenen Bilde und dem Kunsthändler verhalte, schliesst er den ersten Brief:

«Während ich hier schreibe, bin ich an der schwierigen Arbeit des Sichentschliessens.

«Soll ich das Bild erst fertig machen, wenn ich aus Egypten wieder zurück bin?

Schwarzer Hausknecht, der die europäische Herrin auf den Markt begleitet.

Soll ich einpacken, nach Wildbad oder Nürnberg kommen, um dann gleich weiter nach Kairo zu reisen? Uf! Wer mir das sagen könnte!

Das Knöpfezählen ist auch nicht die beste Methode, um zu einem vernünftigen Entschlusse zu kommen in ernsten Fragen.

»Mein Verstand sagt mir: Bleibe so lange in Venedig, bis du das Bild fertig gebracht hast, und sollte das auch bis Mitte Oktober dauern. Du bist jetzt im Zuge mit dieser Arbeit, und da es ein venetianisches Bild ist, so ist es Dir doch leichter dasselbe in Venedig zu vollenden — statt in Wien, wohin du ankommst, die Einbildung voll, übervoll von den ägyptischen Eindrücken!

»Doch, haben Sie schon einen wirklich Verliebten kennen gelernt, der seinem Verstand folgen würde?

Mein Herz, das zieht mich nach Kairo!

»Ich komme entweder nach Wildbad oder nach Nürnberg. Was ist Ihnen lieber?«

Ich wählte Nürnberg; denn der Schluss des Briefes enthielt den Satz, dass Müller auch den »lieben sympathischen Gnauth« gern wiedersehen möchte.

Leider wurde dieser durch etwas Unaufschiebbares abgehalten, zu uns zu stossen: seine Vermählung. Aber Müller kam, und wir verlebten mit einander unvergessliche Tage in der ehrwürdigen, mir schon früh so lieben Dürerstadt.

Es war im Anfang des September 1877. Müller stand damals in der Blüthe der Manneskraft; denn er zählte dreiundvierzig Jahre; bei der ihm eigenen Lebhaftigkeit und jugendlichen Frische war man indes versucht, ihn für einen mittleren Dreissiger zu halten. Den hoch gewachsenen, damals noch etwas knochigen und beweglichen Körper krönte ein Kopf, den man unter vielen bemerkt haben würde; nichts in seinem Aeusseren hätte aber genöthigt, den Künstler in ihm zu erkennen; denn er trug das Haar kurz geschnitten, und das rasirte wohlgebildete Antlitz zierte nur ein schlichter blonder Schnurrbart. Und doch! Welchem anderen Stande hätte dieser Mann mit den jeden Augenblick neu belebten Zügen, auf denen fröhlicher Humor mit sinnigem Ernste so schnell wechselten, angehören sollen? Die Stirn, die sich wulstig über der Nasenwurzel erhob, um dann als glatte, faltenlose Fläche aufzusteigen, hatte veranlassen können, ihn für einen denkenden Gelehrten zu halten, dafür aber trieb an Mund und Nase der Schelm zu fröhlich, ja bisweilen ausgelassen sein Spiel.

Und dem Aussehen entsprach das gesamte Wesen des neuen Freundes. Meine Frau begleitete mich, und während wir uns bei Tisch, im Wagen oder wenn die Verabredung über das von ihm zu Schaffende zum Stillstand gekommen war, daheim unterhielten, riss uns seine Heiterkeit so unwiderstehlich mit fort, dass uns oft genug die Thränen über die Wangen liefen. Beim Gespräch über ernste Gegenstände und die Aufgabe, der er sich zu unterziehen gedachte, zogen sich dagegen die Muskeln auf dem Stirnhügel über der Nase zusammen, und bald gelassen, bald schwungvoll bewies er dann, mit wie reifer Ueberlegung er durchdacht hatte, was ihm zu leisten oblag, wie ernst er es mit der Kunst nahm, wie strenge Anforderungen er an sich selbst stellte und über welche Fülle von Kenntnissen er gebot. — Schon am zweiten Tage liess er uns auch in sein Inneres schauen, und ein wie tiefes Gemüthsleben offenbarte sich uns, wenn er von den trefflichen verstorbenen Eltern und lieben Schwestern erzählte.

Diese gestatten mir nach seinem Tode Theil zu haben an ihrem Schmerz und ergänzten in zuvorkommender Weise, was ich von dem Freunde zu wissen begehrte, theils durch werthvolle Notizen, theils durch bezeichnende Schreiben. Zu diesen Quellen gesellt sich die grosse Zahl der schon erwähnten an mich gerichteten Briefe.

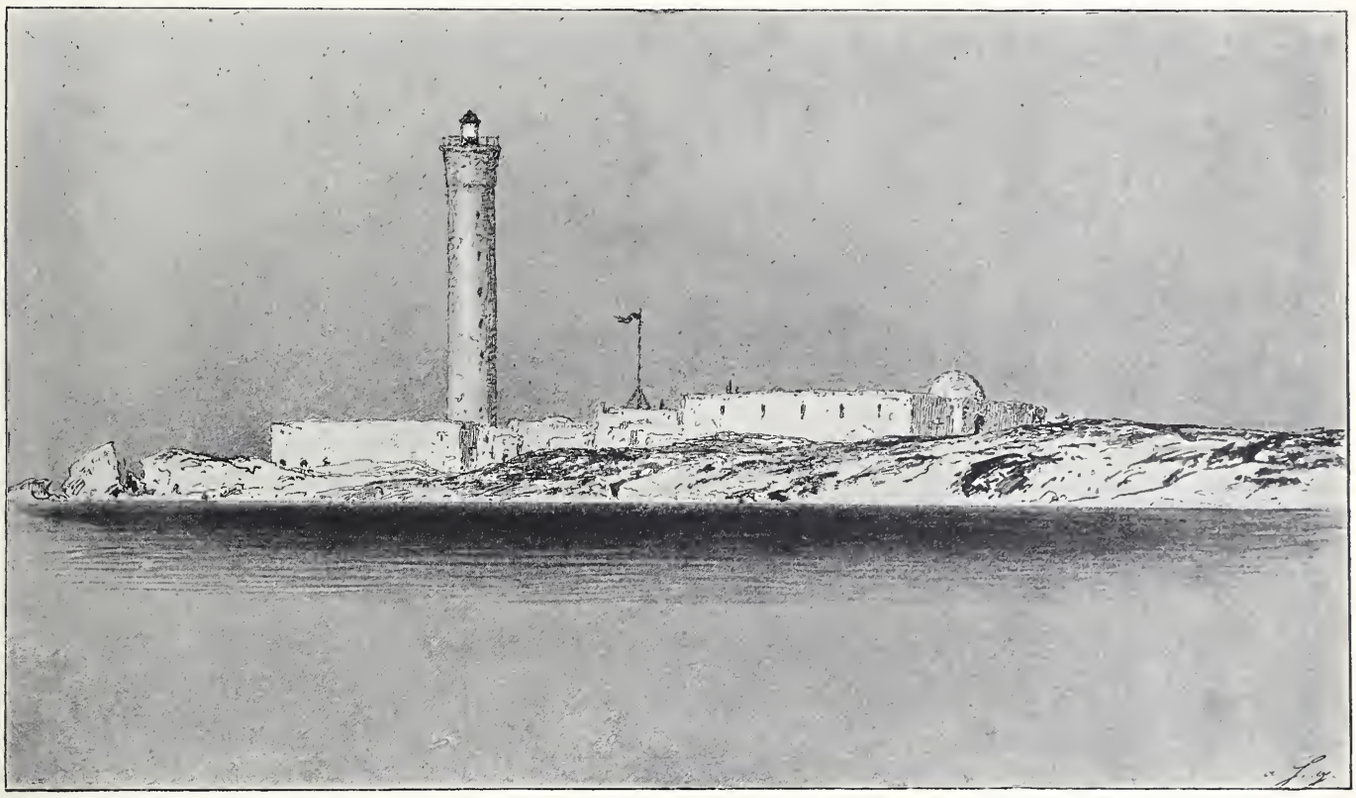
Halte ich das Alles mit den persönlichen Erinnerungen an Müller und seine Werke zusammen, so ergibt sich daraus ein Künstler- und Menschenbild, wie es freundlicher und ernster, arbeitsvoller und fröhlicher, bewegter und gesammelter, unermüdlicher in dem Streben nach immer höherer Entfaltung der ihm verliehenen Kräfte, liebreicher und williger zu fördern und zu beglücken kaum gedacht werden kann.

Leopold Carl Müller war ein Oesterreicher, und doch darf auch Sachsen ihn den seinen nennen; denn er wurde zu Dresden geboren. Freilich gab die Mutter ihm nur auf einer Reise, die sie 1834 unternahm, in dieser Stadt das Leben. Der Vater war in Wien heimisch, und dort verbrachte der Knabe denn auch die gesammte Kindheit und Lehrzeit. Schon an der Realschule, die er dort absolvirte, machte sich sein Talent in überraschender Weise geltend. Jede Mussestunde widmete er dem Zeichnen, und früh schon brachte er es zu

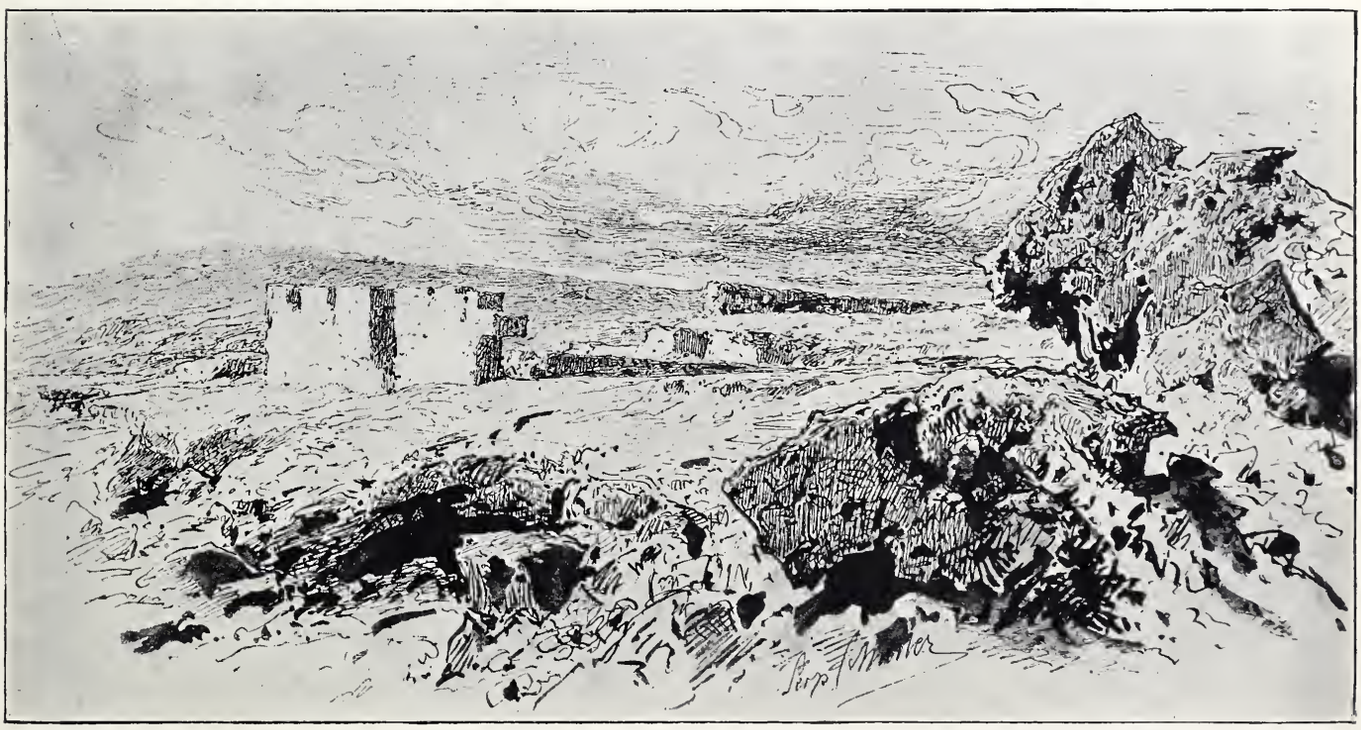
Leop. Carl Müller. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Palmenzweigverkäuferin auf einem arabischen Friedhofe zu Kairo.

Alles ist eitel! —



Leuchthurm auf Ras et-Tin am Eingange des Hafens von Alexandria.
Vom Schiffe aus gezeichnet.



Aus dem Trümmergebiete des alten Alexandrien.

solcher Fertigkeit, dass ihm der Vater gestatten konnte, ihm bei der Arbeit in seinem lithographischen Atelier behilflich zu sein. Als er später auf dem Technikum studirte, und dem Vater die lithographische Ausführung des artistischen Theiles von Tschudis Werk über Peru übertragen worden war, machte es dem Sohne Freude, daran mitzuhelfen. Dabei trat hohe seine Begabung in so augenfälliger Weise zu Tage, dass ihm gestattet wurde, das Technikum zu verlassen und dem heissen Seelendrange zu folgen, sich mit voller Kraft der Kunst zu widmen.

Blaas war damals nach Wien gekommen, zog in dasselbe Haus, das die Müller's bewohnten, und vom achtzehnten Jahre an ward Leopold Carl sein Schüler. Mit dem zwanzigsten trat er dann in die Meisterklasse, die der ältere Ruben leitete.

In einem seiner Briefe schreibt er, dass er bei seinem Eintritt in die Akademie schon recht gut gezeichnet habe. Er bekennt, dass er den Lehrern vieles verdanke, dass aber «das eigene Ausschauen, das Leben, das Sichssauerwerdenlassen auf eigenen Füssen und die Erkenntniss dessen, was Kunst sei», ihm doch das Beste gegeben.

Vor mir liegt ein Blatt mit tabellarisch geordneten Notizen, die er, schon im Angesicht des Todes, niederschrieb, und dessen Benutzung mir seine Schwestern gestatteten. Es kann von grosser Wichtigkeit für den Kunsthistoriker werden; denn er führte darauf gleichsam das Facit seines Lebens zusammen. Es lehrt, was er in jedem Jahre schuf, wo er sich aufhielt, was das Leben ihm an bedeutsamen Ereignissen brachte. Leider ist es mir hier versagt, ihm Schritt für Schritt zu folgen, es geht aber aus jenen Aufzeichnungen hervor, wie mächtig ihn, den auf Reisen geborenen, das Wanderblut anfänglich von einer Stadt der österreichischen Monarchie in die

Strassenhunde

Tugendprobe in der Moschee des Amr.
Nur wer sich zwischen den Säulen hindurchdrängen kann, darf auf das Paradies hoffen.

andere zog, wie er bald in Ungarn, bald in Böhmen, bald in Steiermark und am liebsten und häufigsten in Venedig die Staffelei aufstellte. Sie gestatten uns seinen Reisen durch Oesterreich und Italien und seinen Fahrten über das Meer nach Aegypten zu folgen, und staunend ersehen wir daraus, wie zahlreiche und grundverschiedene Stoffe seine Kunst sich zur Ausführung wählte.

Als zweiundzwanzigjähriger, lehrt das Gedenkblatt, ergab er sich den ersten landschaftlichen Studien, und im nämlichen Jahre zog er über München und Dresden nach Venedig, um dort einen Stoff zu behandeln, der vom Landschaftlichen wahrlich weit genug abliegt; denn er vollendete das Gemälde «Friedrich der Schöne im Kerker». 1857 copirt er in Venedig alte Meister. 1860 verliert er die geliebte Mutter, und in den folgenden beiden Jahren finden wir ihn in Ungarn und sehen ihn Genrebilder malen, wie: «Bettelnde Zigeuner», «Fischende Knaben», «Mädchen mit Enten».

1862 ward ihm auch der treffliche Vater entrissen, ein hochgebildeter kunstverständiger Mann. Die an ihn

gerichteten Briefe athmen die wärmste Liebe und beweisen, wie schön der Sohn auf sein Verständnis rechnen durfte. Der junge Künstler berichtet ihm alles, von den erstaunlich billigen Preisen, die er in den kleinen ungarischen Städten für Essen und Wohnung zahlt, bis zu den politischen Wahrnehmungen, die er mit Humor, aber auch mit scharf satirischer Missbilligung wiedergibt.

Schon vor dem Ende des durch die letzte schwere Krankheit an jeder eigenen Thätigkeit verhinderten Vaters lässt er sich fest in der Burggasse zu Wien nieder und nimmt die Sorge für die Familie auf sich. Er widmet sich dort einer Aufgabe, die ihm nicht nur viel einbringt, sondern, wie er mir selbst mittheilte, seiner zeichnerischen Fertigkeit ausserordentlich zu gute kommt. Das Witzblatt Figaro hatte ihn zum Illustrator gewonnen, und es ist mir von Wienern versichert worden, dass man, so lange Müller an diesem Blatte thätig war, von Nummer zu Nummer seine mit dem frischesten Humor erdachten und künstlerisch ausgeführten Bilder begierig erwartet habe.

Fellachenfrau mit ihrem Kinde auf dem Trümmergebiete von Alexandria.

Doch so bequem diese Thätigkeit ihm auch zu leben gestattete, liess er sich doch keineswegs an ihr genügen. Er malte vielmehr fleissig, und ausser zahlreichen Portraits zu denen ihm auch hervorragende Persönlichkeiten sassen, schuf der Vielseitige auch Gemälde wie das einer Ueberschwemmung und einer Prozession. Dazu fand er Zeit zu allerlei Reisen. 1867 ging er nach Paris, und wie fruchtbringend ihm der Aufenthalt daselbst wurde, weiss ich von ihm selbst. Er ergab sich dort von Neuem mit so ausschliesslichem Eifer dem Studium, dass in diesem einzigen Jahre keine selbständige Arbeit von ihm entstand.

Nach der Heimkehr fühlte er, dass die Verpflichtungen, die ihn an den Figaro banden, ihn doch zu viele Stunden kosteten, die der Malerei hätten gewidmet werden sollen, und so entsagte er denn dem reichen und sicheren Gewinn und begann das alte Wanderleben von Neuem. Besonders gern erzählte er von den Wintern, die er von 1870 an mit dem trefflichen Pettenkofen im Palazzo Rezonico zu Venedig verlebte. Ein schönes von Liebe und neidloser Anerkennung gewobenes Band vereinte die Freunde. Sie lernten von einander, und Müller vollendete damals eine Reihe der verschiedenartigsten Gemälde. Von Venedig aus bereiste er auch das übrige Italien. Im Winter 1872 kam er bis nach Sicilien. Auf all diesen Wanderungen blieb er im engsten Zusammenhang mit den Schwestern daheim, und es ist rührend zu sehen, wie eingehend er sie in den an sie gerichteten Briefen an allem theil nehmen lässt, was ihm begegnet und ihm die Seele bewegt, obgleich die schon damals empfindlichen Augen ihm viel zu schaffen machen und das Schreiben sie angreift.

Ich kann mir nicht versagen wenigstens von einem dieser Briefe eine Stelle mitzutheilen. Sie gibt ein treffendes Bild des empfänglichen Künstlers, dem es gegeben ist, was ihm begegnet, nicht nur mit Stift und Farben, sondern auch in Worten anschaulich zur Darstellung zu bringen. Dabei fühlt man heraus, dass er sich an ein junges geliebtes Wesen wendet, dem er,

Verkäufer von gepressten Datteln.

während er es an der eigenen Freude theilnehmen lässt, auch die Vorstellung zu bereichern trachtet. Spätere Briefe werden zeigen, dass es nur das Gemüth ist, dem dies Schreiben den naiv freundlichen Ausdruck verdankt.

«Du wirst bereits aus meinem Briefe an Eduard vernommen haben», schreibt er am 17. Dec. 1872 der jüngsten Schwester aus Palermo, «dass es mir ausgezeichnet gut geht, dass ich überglücklich bin, hier zu sein und dass ich auch bereits zu arbeiten begonnen habe. Ich möchte Dir gern all die schönen Gegenden und Dinge schildern, die ich auf meiner Reise nach Sicilien gesehen habe, müsste jedoch dazu einen Brief schreiben, der so dick werden möchte, dass man ihn auf der Post gar nicht mehr annehmen würde. . . .

«Es wird Dich interessiren, dass ich den Vesuv bestiegen habe, und da wenige Reisende diese anstrengende Tour unternehmen, so will ich hier Einiges zum Besten geben:

«Du hast auf Gemälden den Vesuv schon oft abgebildet gesehen und weisst, dass er ein ziemlich bedeutender Berg ist, von dessen Spitze eine Rauchwolke aufsteigt.

«So sieht man ihn von Neapel aus, wenn man am Hafen dieser Stadt spazieren geht. In der lachenden Natur Neapels steht dieser Gottseibeiuns und sieht so aus der Ferne von duftigem Aether umgeben, mit dem silberweissen Wölkchen an der Spitze gar nicht bösartig aus.

«Kommt man diesem Berge jedoch näher, dann gewinnt er ein ganz anderes Aussehen. Ernst, schrecklich, fürchterlich diabolisch ist der Eindruck, den er dann macht.»

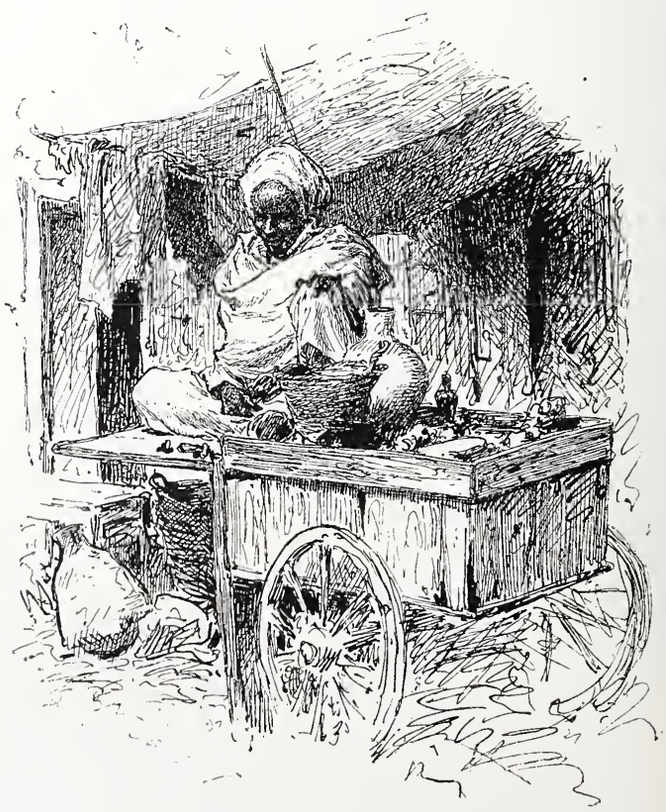
Das Bergansteigen über die Lavaschichten hin übergehe ich, obgleich seine Beschreibung den meisten, die ihr vorangingen, an lebendiger Anschaulichkeit nicht nachsteht.

«Endlich», fährt er fort, «ist die Spitze erreicht.

«Man steht athemlos, schweisstriefend, todtmüde am Kraterrande, und dort wird Jeder für den Augenblick auf all diese Beschwerden vergessen, vor dem Schauspiele, das sich hier vor seinen Augen entrollt.

«Aus dem Kraterrande ragen weise Felsen herauf. Schwefelgeruch erfüllt die Luft. Dünne weisse Rauchwolken entsteigen ohne Unterbrechung der Tiefe, und dort und da schlagen Flammen aus der Asche und zwischen den Felsspalten hervor. . . . .

«Und wendest Du diesem fürchterlich grossartigen Schauspiele den Rücken, so siehst Du hinaus auf den



Händler mit unbenennbaren Waaren.

Mädchen aus Kairo.

(Bleistiftzeichnung.)

Leop. Carl Müller.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Trauernde Witwe.

Golf von Neapel, so sichst Du das herrliche blaue Meer mit den schönen Inseln Capri, Ischia und Procida, das herrliche Sorrento in der Ferne. Ausgebreitet liegt hier vor Dir die herrlichste lieblichste Landschaft mit der üppigsten Vegetation.

«Es ist ein nicht zu schildernder Contrast für das Auge, von dem rauchenden, schwarzen, giftige Schwefeldünste aushauchenden Krater hinweg in dieses Paradies hinabzuschauen.»

Sicilien, der Aetna, besonders Syracus wurden in ähnlicher Weise beschrieben. Wie lieb muss er die gehabt haben, denen er mitten im Genusse und der Arbeit einen so grossen Theil seiner Zeit widmet, um sie an dem Schönen mit Theil nehmen zu lassen, das ihm selbst die Seele bewegt!

Die an mich gerichteten Briefe sind in einem anderen Tone gehalten. Der Mann wendet sich in ihnen an den Mann, mit dem er ein wichtiges Interesse theilt, den er über seine Thätigkeit auf dem Laufenden zu erhalten hat und dem er zu zeigen wünscht, wie er sich zu gewissen Fragen stellt, die jener in seinen Schreiben berührte.

Saugbrunnen in Kairo.

Während eines ganzen Winters wechselten wir allwöchentlich Briefe. Nachdem wir in Nürnberg Rath gehalten hatten, machte er den Vorschlag, mit Hilfe dieser Correspondenz unseren inneren Zusammenhang lebendig zu erhalten. «Nur so», schreibt er am 28. September 1877 aus Venedig, «werde ich meine Pflicht gegen Sie recht erfüllen können, werden Sie von meiner Sendung das haben, was Sie erwarten. Ich melde Ihnen, was mir an Stoffen begegnet und was ich zu zeichnen gedenke. Sie sprechen sich darüber aus und geben mir beiläufig zu wissen, was Ihnen Neues in den Sinn kam. So wird die Gemeinsamkeit der Arbeit gewahrt. Mir wird es sein, als gingen oder ritten Sie mit mir durch die Stadt oder ins Freie, Sie werden sich an meine Seite denken und mich hier anfeuern, dort mir abwinken können.» Darauf unterrichtet er mich über den Lauf der Schiffe, macht den vortrefflichen Vorschlag, unsere Briefe zu nummeriren, damit der Verlust des einen oder anderen festgestellt werden könne, und spricht endlich die frohe Erwartung aus, dass bei diesem geistigen Beisammensein des Schriftstellers und Illustrators etwas Rechtes zu Stande kommen werde. «Von manchem, wovon mir drüben (in Aegypten) die ersten Noten ans Ohr klingen, pfeifen Sie mir die ganze Melodie herüber, ich weiss es.»

Das Alles sagte mir aufs Beste zu, und es hat sich bewährt.

Er war kein Neuling im Morgenlande; denn er hatte schon 1873 Smyrna und Konstantinopel und in den drei folgenden Wintern Aegypten bereist und sich dort längere Zeit aufgehalten. Als besonders fruchtbringend und genussreich bezeichnet er den von 1875—76, den er mit Lenbach, Makart, Huber und Gnauth in Kairo verlebte. Der entthronte Chediw Ismael, dessen guter Wille, sich förderlich zu erweisen, nie versagte, wo er von Männern in Anspruch genommen wurde, die man ihm als Koryphäen der europäischen Wissenschaft oder Kunst bezeichnet hatte, war gern bereit gewesen, ihnen einen arabischen Palast zu überlassen und ihnen zu gestatten, darin Ateliers einzurichten. Es war das ehrwürdige Mamlukenschloss, worin der Vicekönig das Licht der Welt erblickt hatte. Was Künstler binnen Kurzem aus Nichts hervorzuzaubern vermögen, sollte sich hier erweisen; denn in wenigen Tagen verwandelten Müller und Makart leere Säle in kleine Heimstätten der Kunst, die das Entzücken der Besucher erweckten. — Was sie vorfanden, kam freilich ihrer dekorativen Aufgabe aufs Beste entgegen; denn die Fussböden waren «in den

schönsten Marmormosaiken ausgeführt» und von dem Saale, den er sich zur Werkstätte wählte, konnte Müller seiner Schwester Mali am 18. Dec. 1875 schreiben:

Ich habe mir einen Raum ganz reizend dekorirt. Die Wände und der Plafond sind mit Holzschnitzereien bedeckt, die 200 Jahre alt sind, und nun habe ich 9 Teppiche gekauft und einige Einrichtungsgegenstände. Ich habe viel ausgegeben, komme mir aber jetzt dafür wie ein Pascha vor.

«Makarts Atelier ist beinahe so gross, wie jenes, das er in Wien hat. Er richtete es prachtvoll her . . . . . .

Niemand ausser uns wohnt jetzt in dem Palaste. Wir haben uns eine Menge Diener aufgenommen, auch einen Portier (einen schönen braunen Abyssinier), denn wir haben auch eine grosse Verantwortung, dass an dem Hause nichts geschieht. Dieser Tage gehe ich zum Polizeidirektor del Negro, den ich gut kenne, und werde einen Wachposten verlangen, der immer vor dem Thore zu stehen hat.

Es macht, wie Du Dir denken kannst, kein geringes Aufheben unter den Arabern, dass vier Europäer Herren dieses Palastes sind. Das Wetter hier ist immer herrlich, immer Sonnenschein bei wolkenlosem Himmel. Hier gibt es, Gott sei Dank, keinen Schnee! Es überläuft mich gruselig, und ich fühle eine Gänsehaut uber meinem Körper, wenn ich an Wien denke. Ich weiss nicht, was geschehen müsste, damit ich wieder einmal einen Winter in Wien zubrächte!»

Müller hatte eben mehrere Jahre hintereinander den Durst mit jenem Nilwasser gelöscht, das Champollion «den Champagner unter den Wassern» nennt, und das in jedem, der es trinkt, unauslöschliche Sehnsucht nach Aegypten wach erhalten soll. Seiner nervösen Natur that die Wärme der Palmenzone wohl, sein Auge und Gemüth hatten sich dem Zauber des Morgenlandes geöffnet, und er war tiefer als viele andere in das Leben der muslimischen Bevölkerung Aegyptens eingedrungen, weil er es wie wenige verstand, auch den gemeinen Mann an sich zu ziehen. Der ihm eigene Sprachsinn hatte ihn verhältnissmässig schnell dahin geführt, arabisch zu verstehen und mit denen zu reden, deren Thun und Treiben, deren Land und Umgebung er zum Gegenstand seines Studiums und zum Objekt seiner Kunstübung gemacht hatte. Was schön oder charakteristisch ist im Orient, entging ihm so wenig wie das Ergötzliche. So hat wohl kein Maler vor ihm die Schmiererei eines seiner arabischen Collegen über der Thür eines Kaffeehauses, das ausgestopfte Krokodil, das der Aberglaube über den Eingang eines alten Gebäudes hängte oder ähnliches wiederzugeben für werth der Mühe gefunden. Und der Oelhändler mit seinem rachitischen Jungen, der schwarze Hausknecht der seiner Herrin, einer europäischen Dame folgt, und aufgeblasen ihre Haltung nachahmt!

Der erste Brief, den ich aus Alexandrien von ihm erhielt, ward am 12. Oktober 1877 geschrieben. Ihm folgten andere vom 20., 28., 31. Oktober, 9., 17., 22., 28. November etc. aus Kairo. So treu hielt er an unserer Verabredung fest, so ernst war es dem Illustrator darum zu thun, mit dem Schriftsteller in engem Zusammenhang zu bleiben.

Als er am 12. Oktober 1877 in Alexandrien eintraf, fand er die lange Reihe von Stoffen noch nicht vor, die ich auf seinen Wunsch dorthin gesandt hatte und die ihm zwei Tage später zuging. Das beweist die folgende Stelle aus seinem ersten Briefe:

«Vor einer Stunde hier angekommen, machte ich mich gleich daran, Ihnen zu schreiben. Den heutigen und morgenden Tag werde ich vorerst benützen, um die kleinen Illustrationen für die erste Lieferung zu skizzieren. Den Leuchtthurm habe ich gleich vom Dampfer aus gezeichnet. Am Sonntag gehe ich nach Kairo und führe dort die mitgebrachten Skizzen aus. . . .

«Ich erwarte nun von Ihnen, v. Freund, dass Sie mich in Kairo baldigst mit Aufgaben überschütten. . . .

«Ich bitte Sie also, mir recht bald eine recht grosse Anzahl von jenen Bildermotiven, die Sie wünschen, bekannt zu geben, damit ich in der Lage bin, jede Gelegenheit, die sich mir darin bietet, gleich am Schopfe fassen zu können. Was mir an interessanten Dingen, die sich gut illustrieren lassen, auffällt, werde ich dann auch Ihnen mittheilen.

«Entschuldigen Sie dies konfuse Geschreibsel. Es tanzt mir der Boden unter den Füssen, als ob ich noch auf dem Schiffe wäre, und die bunten Eindrücke auf der Fahrt durch die Stadt in's Hôtel haben mich ganz betrunken gemacht vor Freude.»

Kairo, 20. Oktober 1877. «Ich bin nun in Ordnung, mein Atelier ist eingerichtet, und die Arbeit kann losgehen. Zwei Zeichnungen habe ich bereits beendigt, und zwar den Leuchtthurm von Alexandrien und eine andere, die Sie gewiss werden brauchen können. Ich habe nämlich ein malerisches Stück der alten Ring-

mauer des antiken Alexandrien gefunden und die an Ort und Stelle entworfene Skizze getreu hier ausgeführt.»

Dies schöne Blatt machte mir grosse Freude, denn es stellte etwas Interessantes dar, das noch keinen Maler zur Nachbildung gereizt hatte.

In seinem Schreiben vom 28. Oktober geht er auf meine Gedanken über die für das alte Alexandrien herzustellenden Illustrationen ein. Er hatte es abgelehnt, sie herzustellen und mir am 30. September von Venedig aus darüber geschrieben: «Die meisten Illustrationen für das alte Alexandrien werden Zeichnungen sein, bei welchen es sich darum handelt, dass derjenige, welcher sie ausführt, das altgriechische und zum Theil das ägyptische Kostüm sowie die Architektur jener Zeit genau kennt. Ich habe nie etwas in dieser Richtung gemacht — habe es mit gutem Willen und guter Absicht versucht, und gesehen — dass ich es nicht treffe. Ich habe mich in Aegypten nur um die jetzige dort hausende arabische Welt gekümmert, die ich durch und durch kenne, und da glaube ich, wäre es weit besser, wenn Sie die Zeichnungen für das alte Alexandrien einem andern übertrügen, der dieser Aufgabe besser gewachsen ist als ich.»

Ziehbrunnen in Kairo.

Diesem Wunsche war ich sogleich nachgekommen, indem ich mich an Ferdinand Keller in Karlsruhe gewandt hatte, von dem ich wusste, wie wohl er sich mit dem Leben, dem Kostüm und der Architektur des hellenischen Alterthums bekannt gemacht habe. Er sagte zu, und Müller, dem für unser Werk nichts gut genug war, und der Einwand gegen die Mitwirkung manches wohlberufenen Meisters erhoben hatte, schrieb darüber: «Dass Herr Keller die Illustrationen zum antiken Alexandrien ausführen wird, freut mich: es war dieses eine glückliche Wahl.»

In meinem folgenden Briefe hatte ich einer Verschlimmerung meines Befindens erwähnt. Darauf bezieht sich der Anfang des folgenden Briefes vom 31. Oktober:

«Wenn man, l. Freund, noch so viel Humor hat, wie Sie ihn in Ihrem letzten Schreiben an mich zeigten, dann kann das Uebel ja nicht tief stecken, und in dieser meiner Hoffnung freue ich mich auf den Tag, an dem wir einmal zusammen herumlaufen werden. In Kairo, in Wien oder gar Leipzig — es ist ja einerlei wo! Ueberall wird es schön, vorausgesetzt, dass wir etwas in uns mitbringen, das erheitern und beleben kann . . . .

Mein Hausherr führt einen wohl versehenen Keller — auf Ihre baldige und vollständige Genesung trinke ich öfters mit Bircher, der Ihre Werke kennt etc. manch volles gutes Glas.

«Die Zeichnung «Rast der Meccapilgerkarawane auf der Abbasieh», die eine lange und reiche Erzählung ist, betrachte ich als die weitaus beste Arbeit, die ich für das Werk bis jetzt gemacht habe. Mit einer der

Nilmesser.

notirten Sendungen schicke ich Ihnen dann die Fortsetzung dieser Erzählung, nämlich die Schilderung jener Theile des ausgedehnten Lagers, auf denen man die Zelte des Führers der Karawane sieht, ferner die Tragbahre, in welcher der Teppich eingeschlossen ist, die militärische Eskorte etc. Während des dreitägigen Lagers der Karawane auf dem Abbasiech war ich naturlicherweise immer unter den Pilgern. Auf frischer Anschauung beruhen auch der Dattelverkäufer, die Brunnenbilder, das Bad (ein reizendes Motiv) und die Händler mit den Waaren, für welche ich keinen Namen weiss.

Ich sah in alle seine Töpfe, doch ich blieb so klug wie vorher.

Sie werden an den Zeichnungen sehen, welch grosser Unterschied zwischen den Sachen ist, die man im Atelier aus der Erinnerung zeichnet, und jenen, zu denen man an Ort und Stelle die Studien machen kann.»

Leider ist der zweite Theil des köstlichen Lagerbildes nie vollendet worden; denn schon im nächsten Briefe sah sich Muller zu schreiben gezwungen:

«Acht Tage musste ich aussetzen mit dem Zeichnen, weil ich wieder Augenentzündung hatte.

Es ist noch der alte Katarrh aus Venedig, an dem ich leide.

Um mich zu heilen, ging ich in die Wüste und brachte sechs Tage in Helwan*) zu. Ich befinde danach mich besser. Von dort aus machte ich eines Tages einen Ausflug nach den Apisgräbern. Ich habe eine Skizze von denselben und von Mariettes Haus gemacht.

«Als ich nach Sakkara ritt von Helwan aus und auf dem Damme, der zur Wüste führt, mich dem Wege näherte, der zur Stufenpyramide führt, sah ich ein Bild, das ergreifend schön war.

«Mit gellendem Schreien lief ein Mädchen von etwa 16 Jahren mir entgegen, das die Hände hoch in die Luft hielt und in denselben ihren Schleier flattern liess. Die schmerzlichen Ausrufe des Mädchens gingen mir sehr zu Herzen, und ich ahnte gleich, dass der Aermsten etwas Trauriges begegnet sein müsse. Und so war es auch. Als das hübsche Kind mir näher und näher kam, da vernahm ich die Worte, die es ausrief: Mein Bruder ist tot, mein Bruder ist tot! Ohne mich zu beachten, flog die Arme an mir vorbei, immer den Schleier mit beiden Händen hoch in der Luft haltend.

«Bald darauf brachten zwei Männer den todten Bruder. Es war ein hübscher Knabe, der vor wenigen Momenten noch gelebt haben muss; es waren selbst seine Hände noch warm.

«Ich versichere Sie, dass mir dies Bild unvergesslich bleiben wird, so schön war es. Die schöne Silhouette des Mädchens, die ernste Gruppe mit dem Todten mit dem prächtigen Hintergrunde, der starren, leuchtenden Wüste nämlich, war aussergewöhnlich packend.

«Das Bild werde ich einmal malen, oder will es mindestens versuchen.—»

Es ist leider, so viel ich weiss und aus seinen Aufzeichnungen ersehe, nie zur Ausführung gekommen. In ähnlicher Weise ergreifend ist aber das Bild der trauernden Witwe, die mit einem hohen Palmenwedel im Arm, der, wie kummervoll, die Spitze nach vorne neigt, auf dem Grabe des verstorbenen Gatten seiner gedenkt. — Wer die arabischen Friedhöfe kennt, wird sich nicht wundern, dass ein warmempfindender Künstler, ein Kolorist wie Müller, sich gerne daran wagte, sie und ihre Besucher wiederzugeben. Vielleicht das schönste von allen Blättern, die wir dem Verstorbenen ver-

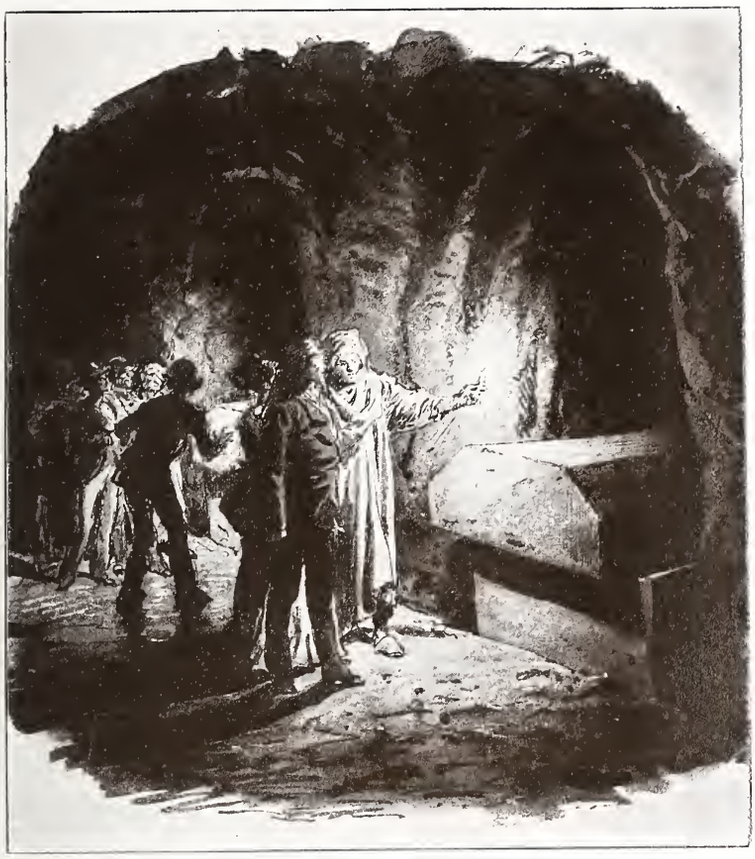
*) Das Helwan, wo Müller Heilung suchte, ist ein kräftiges Schwefelbad auf dem östlichen Nilufer, wenige Meilen südlich von Kairo. Es liegt in der zum Fuss des arabischen Gebirges gehörenden Wüste und ist jetzt ein bequem eingerichteter Bade- und Luftkurort. Franz Pascha, ein Nassauer, der treffliche Architekt des Chediw, ist der Schöpfer der stattlichen dort entstandenen Bauten. 1877 hatte der Sachse Dr. Reil und der Schlesier Dr. Sachs erst eben angefangen es in Aufnahme zu bringen. Ein kleines sauberes deutsches Gasthaus «zum Waldesel und Pfifficus», das eine muntere Gesellschaft unserer Landsleute so benannt hatte, nahm die Europäer auf.

Leop Carl Müller.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Messe zu Tanta.

(Delta.)



Die Apisgräber in Sakkara.

danken, zeigt einen solchen und die Verkäuferin von Palmenzweigen, die sich mit einem Kunden unterhält. Die Handbewegung, die das arabische «Wer kann's ändern» oder das salomonische «Alles ist eitel» begleitet, ist mit unvergleichlichem Feingefühl getroffen.

Am 9. Nov. 1877 schreibt Müller:

«Das, was Sie in Ihrem Schreiben VI von den sogenannten Genies sagen, stimmt ganz mit meinen Anschauungen überein. Ich habe z. B. noch keinen Maler kennen gelernt, der von Bedeutung gewesen wäre, und doch zu jener Gattung mit den «struppigen Haaren und ungewaschenen Hemden» gehört hätte. Die jetzt lebenden grossen Künstler Europas sind beinahe durchgehend feingebildete Menschen, die den äusseren Formen unserer Gesellschaft Rechnung tragen.

«Ich gehöre z. B. sogar zu denen, die eine Art Misstrauen in die Befähigung aller jener setzen, die in ihrem Aeusseren sich absichtlich von den anderen Menschenkindern unterscheiden wollen. Und Ihre Anschauung über die Bedeutung des Fleisses theile ich ebenfalls. Wenn ich meinen Wirkungskreis an der k. k. Akademie antreten werde, wird es eine meiner Hauptbestrebungen sein, meine Schüler zu rastloser Thätigkeit anzuhalten. Besonders in den bildenden Künsten ist Vielmachen von grosser Bedeutung. In den bildenden Künsten spielt die Fertigkeit in der Technik eine unglaublich grosse Rolle. Neben der Technik ist es dann der Geschmack, der ausschlaggebend ist. Nun frage ich Sie aber, ob Sie glauben, dass die Menschen schon mit gutem Geschmack auf die Welt kommen? Grössere oder geringere Anlage zur Ausbildung bringt man mit; guter Geschmack wird aber zum grösseren Theile erworben durch Arbeit, rastlose Arbeit.

«Es ist eine Thatsache, dass der grössere Theil aller schon an der Akademie bewunderten Talente gewöhnlich verschwindet von der Weltschaubühne, während sehr, sehr viele gegenwärtig als bedeutende Künstler auf derselben wirken, die während ihrer Schülerzeit als Ochsen ohne Talent verspottet und verlacht wurden. Der so berühmt gewordene Overbeck wurde von drei Akademieen fortgeschickt als gänzlich talentlos. Der Pole Mateiko wurde weder in Wien noch in München beachtet.

«Eine ganze Reihe von Studenten an der Akademie in Wien, die ich seiner Zeit beneidete, mit deren Arbeiten die damaligen Professoren grosses Wesen trieben und von denen man erwartete, dass sie die alten Meister übertreffen würden, sind heute spurlos verschwunden.

«Ganz verschwindend klein ist die Zahl der alten und der modernen grossen Künstler, die von Hause aus reich gewesen wären. Alle waren sie arme Teufel, die durch unermüdlichen Fleiss und Arbeit sich das Leben fristen mussten. Der Zwang zur Arbeit ist die beste Schule für das Talent. Es plagt sich selten Einer, der es nicht nöthig

Gazelle.

hat; daher kommt ein vom Hause aus reicher Maler nur selten zu jener Vollkommenheit in der Technik, welche die Ausführung bedeutender künstlerischer Aufgaben ermöglicht.

«Es ist dies ein Thema, das mich sehr interessirt, und ich schwatze da fort, ohne zu bedenken.

Kairo, 17. Nov. 1877.

«Gestern erhielt ich Ihren Brief und es freut mich zu vernehmen, dass Ihnen die Arbeiten Alma Tademas so sehr gefallen. Es zeigt dies, dass Sie Geschmack haben, denn Tadema ist ein durch und durch origineller, echter und tüchtiger Künstler.»

In dem folgenden Briefe spricht sich Müller auch über die Reproduktion seiner Bilder aus. Er hatte schon mit Gnauth darüber verhandelt.

«Mir ist nämlich immer leid», fährt er von Kairo aus am 22. Nov. 1877 fort, «wenn ich gut Geschriebenes lese und verdammt werde auf jeder Seite schlechte Bilder anschauen zu müssen. Ich war einmal viel strenger in meinem Urtheile, als ich es heute bin (es kommt dies glaube ich daher, dass man je mehr man leistet, desto besser beurtheilen kann, wie schwierig es ist, Vortreffliches zu machen) und ging so weit zu behaupten, dass wenn in einem Werke die Illustrationen schlecht waren, auch der Text nicht gut sein könne. Ich nahm an, dass ein guter Schriftsteller so viel Geschmack haben müsse, dass er schlechte Illustrationen nicht dulden könne und ich legte ein derartiges Buch immer weg ohne es zu lesen.

«Ein gut geschriebenes aber schlecht illustrirtes Buch macht mir denselben widerlichen Eindruck wie z. B. eine schlecht kolorirte Photographie eines Portraits.

«Es gibt nicht leicht etwas Widerlicheres als so eine kolorirte Photographie, welche im Grunde die absolute Wahrheit in Form, Linie und Beleuchtung zeigt und obenauf mit der Lüge in Farben prangt. An Hallbergers Stelle hätte ich die Illustrationen mittels Heliotypie herzustellen gesucht, wie im Journal l'Art.

«Ich bin sehr neugierig auf die nächsten Schnittproben. Am besten sind geschnitten der Wechsler und der Läufer, und darum scheue ich nun jetzt die Mühe nicht, all meine Zeichnungen nur mit der Feder auszuführen, so wie es jene beiden waren. Es kosten mich diese Federzeichnungen viel mehr Zeit, doch ich erwarte mir ein günstiges Resultat, wenn man darauf dringt, dass diese Zeichnungen facsimile geschnitten werden. Bei einer Federzeichnung hat der Xylograph gar keine Ausrede, dass er dieses oder jenes nicht klar gesehen hätte. Hier gilt es eben jeden Strich wieder nachzuschneiden.

«Mit diesem Briefe sende ich auch des Beduinen Morgengebet, eine Zeichnung, die ich auch einmal malen werde, weil ich glaube, dass mir die andachtsvolle Stimmung in derselben gelungen ist. Selbst das Kameel ist andächtig.»

So verhält es sich in der That; ich sah aber aus dieser Zeichnung kein Gemälde entstehen. «Den Wechsler», dessen Schnitt ihn befriedigte, führte er aber in Oel aus, und dieses herrliche Bild wurde im Glaspalaste zu München mit der goldenen Medaille gekrönt.

Wegen der Reproduktion seiner Arbeiten schreibt er auf einen besonderen Zettel: «Meiner Zeichnungen brauche ich mich nicht zu schämen, Ihr Text» (es folgt das Lob desselben) . . . «und so müssen wir Schulter an Schulter durchsetzen, dass alles aufgeboten werde, damit der Schnitt nichts verderbe. Auch Gnauth wird helfen, Ed. Hallberger ist ein Verleger, der es ernster nimmt als andere und einen kleinen Schaden ertragen kann. Da muss verworfen und vernichtet werden, was nicht die Nummer 1 verdient. Die muss auch das ganze Werk noch erwerben.»

Kairo, 30. Nov. 1877. «Habe Schreiben VIII erhalten, und hoffentlich erhielten Sie auch inzwischen meinen wöchentlichen Schreibebrief. Sie können mit Sicherheit auf meine Briefe rechnen; denn was ich verspreche, das halte ich . . — Ich habe zur Abwechslung wieder ein bischen Augenleiden. So oft ich zu lange des Abends lese, ist der Teufel wieder los. Nun habe ich mir vorgenommen bei Lampenlicht gar nichts mehr zu lesen. . . .

«Dr. Reil und Sachs lassen Sie bestens grüssen . . . In Helwan lernte ich einen weiteren Doktor kennen, der kein uninteressanter Mensch ist.*) Er betreibt in Helwan etwas, was für Aegypten eigentlich neu ist. Er sucht und gräbt nämlich nach Geräthschaften aus der Steinzeit. Seine Sammlung ist sehr interessant und reich. Er hat an mindestens 1000 Stück Messer, Lanzenspitzen, Sägen u. s. w. Die Sägen sind merkwürdig gut gemacht, bewundernswerth. Aller Orten, wo er diese

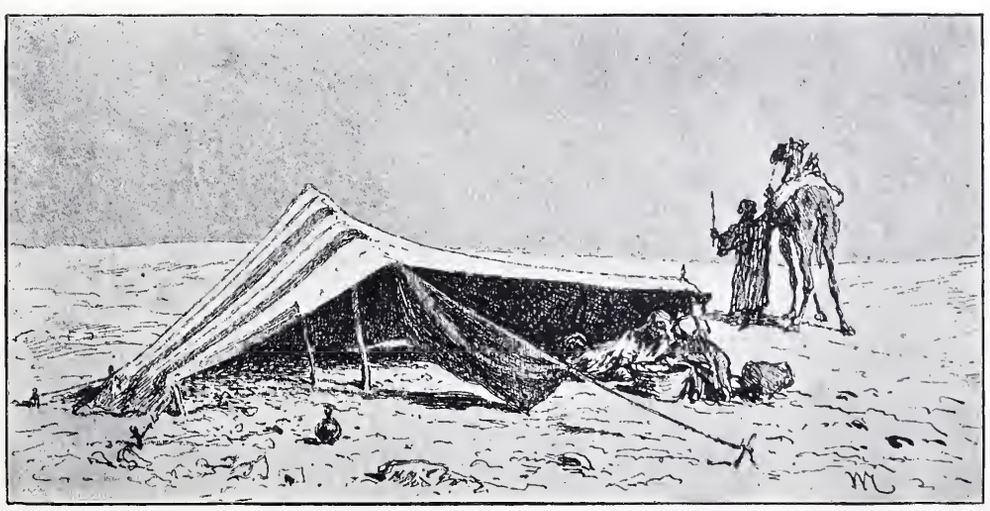
*) Er meint den Dr. Mook. Dr. Reil hatte schon früher eine schöne Sammlung dieser Art angelegt. Auch die Franzosen Hamy, Arcelin und Lenormant wiesen lange bevor Müller am Nil war, auf eine Steinzeit in Aegypten.

Feuersteingeräthe findet, gibt es auch immer eine gute Ausbeute an Knochen aller möglichen Thiergattungen. . . . .

«Dass Sie mich um meinen Aufenthalt beneiden, begreife ich vollkommen. Heute war es tüchtig heiss, und vor zwei Monaten hätten wir zusammen ohne Feuer im Ofen und ohne die Reibung der Geister erbärmlich in Nürnberg gefroren. Dass es Gnauth in dem kalten Norden so geduldig aushält, ist mir ein Räthsel. Ich werde ja vielleicht auch in Wien Schnee und Eis ertragen müssen, aber wie ungeduldig ich dabei sein werde, weiss ich schon im Voraus. Das ist auch gut; denn wenn der bekannte Faden reisst, werde ich wieder frei. Dann sage ich den Eisbären gute Nacht und den Krokodilen und meinen lieben Kameelen, zu denen ich gehöre, guten Morgen. Ich bin glaube ich aus Versehen in dem Theile der gemässigten Zone geboren worden, der eigentlich schon den Namen der kalten verdiente. Wo es warm ist, ist meine eigentliche Heimat.

Gärtnerbursche mit Bouquet am Turban.

Kairo, 7. Dez. 1877. «Vor einigen Tagen wurde hier ein Wohlthätigkeits-Bazar zum Besten der verwundeten Türken im Esbekije-Garten abgehalten. Der Garten war schön dekorirt. Die schönsten Damen hatten verschiedene Buden, worin sie alles Mögliche und Unmögliche verkauften. Je schöner die Dame, desto gefährlicher war es begreiflicherweise bei ihr einzukaufen. Uns armen Männern wurde mit allen erdenklichen Schmeicheleien das Geld aus den Taschen geholt, und ich möchte wetten, dass manche Dame, um nur mit recht vielem Gelde vor dem Comité erscheinen zu können, ihren Kunden Dinge versprach, die sie dann ihres Mannes wegen nicht wird haben einhalten können. Der Vizekönig war splendid, bezahlte jede Blume, die ihm gegeben



Beduinenzelt.

wurde, mit 15 Pfund Sterling, und bekam — recht viele Blumen. Die Haremsdamen coquettierten reizend aus ihren Equipagen. Zu verkaufen hatten sie jedoch nichts. Die Armen würden sich gewiss auch gern so manchem der anwesenden Männer als Wohlthäterinnen erwiesen haben.

Noch eine Bemerkung erlaube ich mir über das beiliegende Bild. Ich hörte es «Pyramidenbeduinen» nennen*). Da erlaube ich mir die Bemerkung, dass dieser Titel nicht passend wäre. Die Beduinen bei den Pyramiden haben ein anderes Costüm, lagern nicht im Freien und besitzen keine Kameele. Auch ist die Distanz, in welcher die Gruppe der Lagernden auf dem Bilde von den Pyramiden entfernt ist, sehr bedeutend. Das Original, das ich vor mehr als fünf Monaten in London verkaufte, dankt seine Entstehung einem Spaziergange bei den Pyramiden. Ich sah nämlich bei Gelegenheit dieses Spazierganges am Rande der Wüste eine Karawane lagern mit vielen Kameelen, Zelten u. s. w. Die Leute waren meistens Zigeuner und Beduinen aus der Libyschen Wüste. Beim Malen des Bildes konvenirte es mir besser, auch im Vordergrunde, wo in der Natur bereits bebauter Boden war, ebenfalls Wüstenterrain zu machen. In London war das Bild mit dem Titel: «Caravane en repos» ausgestellt.»

Der folgende Brief bezieht sich auf meinen Roman «Homo sum» den ich ihm gesandt hatte. Die eingehende kunsthistorische Betrachtung, die er enthält, wäre wohl werth, hier mitgetheilt zu werden, doch verbietet das der uns bewilligte Raum.

Aus unseres Künstlers Brief vom 18. Jan. 1877 entnehme ich die folgenden Sätze: «Was das Kapitel Bewunderung angeht, so vertheidigen Sie Ihre Position mit Waffen der die meinigen nicht gewachsen sind. Mit Worten verstehe ich schlecht zu fechten, und ich lasse Sie also auf dem verlorenen Posten.

«Ich habe von der Kunst einen so hohen Begriff, dass ich mich nicht einmal zu den Künstlern rechne. Ein einfach bürgerlicher Maler bin ich, der sein täglich Brod mit dem Malerhandwerk verdient. Es gibt in ganz Europa nur 10 oder 12 Künstler — mehr oder weniger geschickte Maler aber einige Tausende. Auch der von Ihnen bewunderte . . . ist nur ein Handwerker. Alma Tadema z. B. einer der hochbegnadeten, ein Künstler.

«Da steht vor mir ein grosses Bild. Ich möchte das Farbengaudium des Orients auf ihm nur einigermassen treffen und zur Anschauung bringen. Glauben Sie, ich brächte es zu wege? Jeden Tag der letzten Zeit, den ich am Bilde arbeitete, entspricht es weniger den Anforderungen, die ich an dasselbe stelle, — und so leide ich nun schon seit geraumer Zeit an einem unerträglichen moralischen Katzenjammer. Ich bin in einem Zustande, in welchem man selbst das was man kann, zu können bezweifelt. Ich werde darum auch vielleicht eine Einladung zu einer kleinen Erholungsreise, die mir der ältere (Heinrich) Brugsch gemacht hat, annehmen.»

Gerade dieses sich nie an der eigenen Leistung Genügenlassen, dies Verzweifeln an dem eigenen in Wirklichkeit erstaunlichen Können charakterisirt den bescheidenen Müller als den grossen Künstler, der er war. Wer das Gemälde kennt, das ihn in eine so verzweifelte Stimmung versetzte — es ist das der Wiener Akademie — der wird meiner Meinung beipflichten, dass es wenigen gelang, das «Farbengaudium des Orients», das Müller zum Ausdruck zu bringen begehrte, auch nur halb so glücklich wiederzugeben.

Später am 7. Februar 1878 schreibt er in Bezug auf das nämliche Bild: «Die Politik und die Unzufriedenheit über meine Malerei verstimmen mich sehr. Um so mehr bin ich verstimmt, als mir an meinem Bilde gerade das nicht gelingen will, worin eigentlich mein Können besteht. Sowohl aus eigener Erfahrung als durch meine kunstverständigen Freunde weiss ich, dass meine Stärke nicht in der Zeichnung und Composition (sic?), sondern in der Farbe besteht. Gut gezeichnete und komponirte Bilder existiren viele von Gérôme, doch gut gemalte, ich will sagen, koloristisch gute, gibt es meines Wissens gar keine. Fromentin hat die Farbe des Orients getroffen, doch er gab eben nur kleine Landschaften mit Staffagen. Mein Ehrgeiz bestand aber darin, ein grosses figurenreiches Bild zu schaffen, das auch den Farbenzauber des Orients wiedergeben sollte. Ach, um das schwache Fleisch!»

Am 15. Februar (Kairo) sagt er unter anderm: «Einen guten Brief zu schreiben halte ich für schwierig. Ein Brief soll ja keine Abhandlung sein, sondern soll auf 3 oder 4 Seiten recht viel sagen. Von den vielen Freunden und Bekannten, die mir schrieben, treffen es nur wenige, gute Briefe zu schreiben, obwohl sie sonst

*) Man hatte es in Stuttgart so bezeichnet.

Markt in Desuk.
(Delta.)

Leop. Carl Müller. Phot F. Hanfstaengl, Munchen.

Moschee des heiligen Ibrahim zu Desuk.
(Delta.)

Eine Strasse von Tanta während der Messe.

Wahrsagerei aus der Hand.

Der Fragende drückt die innere Handfläche auf Brodteig ab.

ganz ausgezeichnet mit der Feder umzugehen wissen.» Dann geht er wieder auf die Holzschnitte über:

«Es thut mir wohl», sagt er, «dass ich Ihnen nun schon zweimal von guten Schnitten berichten kann, denn nur zu oft habe ich Ihnen etwas vorjammern müssen. «Bilder sind die Bücher der Ungelehrigen» hat der heilige Augustin gesagt, und er hatte sehr Recht. Mit welcher Leidenschaft studiren Kinder nicht Bilderbücher!

Und wir Erwachsenen, sehen wir, sobald wir ein illustrirtes Werk in die Hand bekommen, nicht auch immer zuerst alle Bilder drinnen an? Und verderben wir uns nicht um etwas die Lust das Buch zu lesen, wenn uns die Illustrationen nicht gefallen haben? Und darum habe ich von jeher die Anschauung gehabt, dass ein Buch sich immer besser repräsentirt, wenn es nicht, als wenn es schlecht oder auch nur mittelmässig illustrirt wird. So wie der Text zu dem Werke, so müssen auch die Bilder werden, müssen Sehnsucht nach dem Zauberlande erwecken. . . . Bei einem Werke, das mich nicht interessirt, hätte ich überhaupt nicht mitgethan. Nun ich aber mitthue, erlaube ich mir immer offen und schonungslos die Meinung zu sagen, und das verübeln Sie mir ja gewiss nicht. . . . Fahren Sie fort mein Sekundant und Mitkämpfer zu sein, und es wird schon so, dass man Freude daran haben kann.»

Einige vierzig Bilder hatte er für unser «Aegypten» vollendet, nun aber verhinderte ihn die Berufung an die Wiener Akademie, als deren Direktor er starb, und ein Augenleiden einstweilen weiter für uns zu schaffen. Er empfahl das noch Fehlende von Huber herstellen zu lassen. Zu unserer Freude willigte dieser ausgezeichnete Kunstler ein, und auch die von ihm hergestellten Bilder sind Zierden des Werkes; denn es vereint sich in ihnen treffliches Können mit genauer Kenntnis des morgenländischen Lebens.

Der Zustand der Sehkraft Müllers war ein wahrhaft beklagenswerther geworden, und dass er trotzdem so Vieles und Schönes auch noch später vollenden konnte, ist den ihm am nächsten Stehenden kaum fasslich erschienen

Am 22. Februar schreibt er darüber aus Kairo:

«Wie gerne gäbe ich Ihnen einen Theil meiner Schenkelkraft, wenn Sie mir dafür etwas von der Kraft Ihrer Augen ablassen möchten. Der (kleinen) Schrift Ihrer Briefe sieht man die beneidenswerthen Augen an,

Kaffeehaus. (Federzeichnung.)

über die Sie verfügen. Während ich jetzt schreibe, sitzen doppelte Augengläser auf meiner Nase. Wie mich diese beiden Krüppel von Augen bei meinen Arbeiten hindern, davon machen Sie sich keinen Begriff. Bei kleinen Dingen, die ich male oder zeichne, ist's mehr meine Hand, welche sieht, als meine Augen. Hätte ich nicht eine so empfindsame Faust, so wäre ich unmöglich als Maler. Und diese elend konstruirten Augen sind nun seit langer Zeit zum Ueberflusse noch krank.

«Geht es besser damit und bin ich in Wien, will ich gerne wieder die frühere Thätigkeit für das Prachtwerk entwickeln. Ausser meinem grossen Bilde habe ich hier noch einige Studien für zwei mir von Wallis in London bestellte Bilder zu machen.»

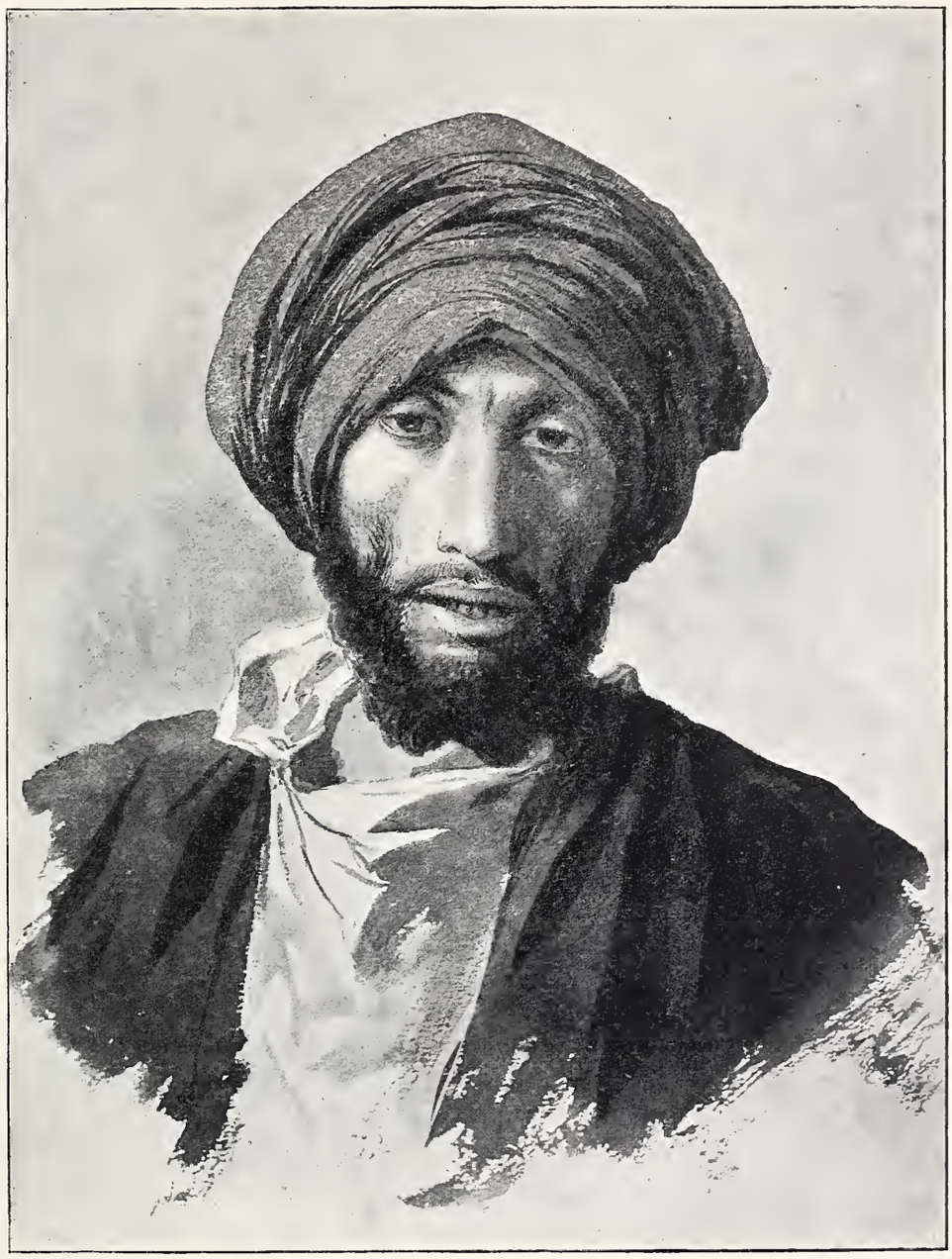
Diesen Kunsthändler erwähnt er oft in seinen späteren Briefen als eines verständnisvollen, ihm persönlich sympathischen und auch auf sein, des Künstlers Interesse bedachten Herrn.

Wie schwer er, mit solchen Aufgaben im Sinne, das Augenleiden trug, geht aus jedem der folgenden Schreiben

Leop. Carl Müller.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Orangenverkäuferin.



Ein Kopte.
(Christlicher Nachkomme der alten Aegypter.)

hervor. Wer da hört, dass er in einem Winter etliche vierzig Zeichnungen, unter denen sich auch viele aufs Sorgfältigste ausgeführte Compositionen befinden und daneben noch mehrere grössere Gemälde vollendete, wird es kaum glauben, dass er langsam arbeitete.

Dies zu begreifen fällt doppelt schwer, wenn man bedenkt, dass er während jenes Winters keineswegs fortwährend sesshaft in Kairo blieb, sondern ausser mancher Fahrt zu den Pyramiden und dem Aufenthalt in Helwan auch einer Reise in das Delta mehrere Tage widmete. Während derselben entwarf er zwei schöne Bilder, die den Markt und die Moschee des Ibrahim zu Desuk darstellen, eine figurenreiche Scene aus der Messe zu Tanta, das Beduinenzelt und den Damm zur Zeit der Ueberschwemmung, eine seiner stimmungsvollsten und wahrsten Arbeiten.

Auf meine Bitte hatte er sich nach Tanta, einer grossen Handels- und Wallfahrtstadt im Delta, begeben, wo sich auf den drei Messen, die zu Ehren des hochangesehenen arabischen Heiligen Sejjid el-Bedawi ab-

gehalten wurden, bis an eine halbe Million von Muslimen zusammen finden.

Wenigstens ein Theil des munteren Briefes, den er nach seiner Heimkehr von dort aus Kairo an mich richtete, mag hier mitgetheilt werden. «Viele Grüsse von dem Apotheker Friedrich aus Tanta» schreibt er. «Er denkt Ihrer Anwesenheit in Tanta als eines Festes bei seinem einsamen Fasten. Ein charmanter junger Mann. Dazu wie mancher Apotheker ein Naturforscher, der mit den geübten Händen manches besser erkennt als der stolze Gelehrte vom Fach es mit den Augen fertig bringt. Sie hatten Recht, mich nach Tanta zu schicken. Ich habe Brauer- und Förster-, Philologen- und Friseurcongresse gesehen, dass aber auch die Priesterinnen der Venus Kongresse abhalten, erfuhr ich erst hier. Sie haben gewiss auch darin recht gesehen. Die alte Festlust von Bubastis übertrug sich auf das nahe Tanta. Dank für die Stelle aus dem Herodot. Und das ist ein Treiben. Man möchte sich 100 Augen mehr, und hätte man sechs Paar Ohren, acht weniger wünschen. Aber die Augen haben so viel zu thun, dass die anderen Sinne ohnehin abgesetzt sind. Eine hübsche Zigeunerin merkte, dass ich sie zeichnete und schlug die Hände vor das Gesicht. Ich versprach ihr eine Menge Geld, wenn sie mir still stehen wolle, aber sie wies es unbändig zurück. Für die Hälfte hätte sie mir mit dem besten Danke Alles gegeben, was sie sonst nur zu vergeben hat. So mächtig ist das Vorurtheil. Oder ist es Aberglaube oder der Koran? Aber was ist diesen Zigeunerinnen Religion? Ich hörte sagen, sie waren nicht einmal rechte Anhänger des Propheten. Ein Reisebeschreiber erzählt*), er habe arabische Mädchen im Bade überrascht. Die Mädchen hätten laut aufgekreischt und den Hinterkopf schamhaft in die Handmuscheln versteckt. Das müssen sie so machen, nachdem sie gewohnt sind diesen Theil des Kopfes ängstlich mit dem Schleier zu verbergen. Eine Europäerin hätte wie die Venus von Medici zuerst den Busen versteckt.... Die Araberinnen sind doch konsequenter als unsere Balldamen. . . . . .»

Fischauktion zu San. (Tanis)

Das Bild nach Seite 68 zeigt eine Strasse von Tanta während der Messe. Die schönen und vornehmen Armbewegungen der ägyptischen Frauen, an denen Müller so grosse Freude hatte, finde ich auf diesem Bilde bei der Zuckerrohrverkäuferin, der Krugträgerin und Gauklerin wieder. Auch jede andere Figur verdankt der lebendigen Anschauung die Entstehung, doch wurde das Bild ganz anders, als er anfänglich beabsichtigt hatte.

«Es ist mir nicht gegeben,» schreibt er am 15. Sept. 1878 aus Wien, «bei dem Vorwurfe zu einem Bilde, und sei es auch noch so wohl und sorgfältig erwogen, zu bleiben. Bei der endgültigen Ausführung meiner Skizzen verfalle ich immer ins Aendern, in ein Aendern ohne Ende. Meine Veränderungswuth geht dann so weit, dass es passieren kann, dass sich mir aus einem Mekkapilgerzug eine Ansicht Venedigs oder eine Gletscherlandschaft entwickelt, und so möglicherweise auch umgekehrt. Ich habe jetzt für sechs Bilder Kompositionsskizzen fertig gebracht. Lauter Darstellungen aus dem ägyptischen Volksleben, Bestellungen für London. Wenn mir das Ministerium den Urlaub zu einem Ausflug nach Kairo nicht gewährt, um den ich es ersuchte, so male ich an den Bildern in Folge Studienmangels für verschiedene Typen u. s. w. mindestens ein Jahr, während ich im günstigen Falle, das heisst nach einem Abstecher nach Kairo, in fünf Monaten fertig werden kann. . .

*) Es ist der Däne Niebuhr.

Andere Briefe lehren, wie gewissenhaft und eifrig er seine Schüler*) zu fördern bestrebt war. Es machte ihn glücklich, einige unter ihnen zu besitzen, deren Talent und Fleiss ihnen ein schnelles und erfolgreiches Fortschreiten gestattete. Mit den Kollegen stand er in angenehmer Beziehung. Einmal schreibt er:

«Makart ist nun auch Professor an der Akademie und übernimmt während der Zeit meiner Abwesenheit die Leitung meiner Schüler. Makart spricht nicht und kann auch nicht sprechen; aber malen kann er wie wenige. Er bringt seine Gedanken auf keine andere Weise gut zur Anschauung als mit dem Pinsel. Wer aus Makarts Reden auf die Bedeutung dieses Mannes schliessen wollte, der würde sich gröblich täuschen.»

Müller verstand es dagegen, seinen Gedanken auch in Worten Ausdruck zu geben. Das beweisen besonders die späteren Briefe, in denen er über sehr verschiedene Dinge redet; nicht selten auch über Politik.

In einem dieser Schreiben (1878) gibt er seinem Verdruss über die Annäherung Deutschlands an Russland Ausdruck. Daran knüpft sich der folgende Satz des auf sein deutsches Blut stolzen Mannes, der auch in vielen Briefen ausspricht, wie herzlich er sein österreichisches Vaterland liebt.

«Kurz nach der Schlacht bei Königgrätz», schreibt er, «als die Preussen schon vor Wien standen, da unternahm ich und mehrere Freunde von mir das Wagnis, in Wien einen deutschen Verein zu gründen. Es war ein rein politischer Verein, und die Tendenz desselben eine rein deutsche. Wir wurden damals viel von den Journalen und den spezifischen Wienern angefeindet, ja wir wurden geradezu des Hochverrathes denunzirt. Nichts konnte uns einschüchtern, und der Verein wuchs und wurde mächtiger und mächtiger. Eine grosse und mächtige Zeitung verdankte ihr Entstehen diesem Vereine. Es ist die «Deutsche Zeitung». — Unser Jubel über die deutschen Siege in Frankreich war ein unermesslicher.» Was aber dann eintrat, will ihm nicht mehr gefallen. Er empfand eine starke Abneigung gegen Russland und hielt Oesterreich für den natürlichen Verbündeten Deutschlands. Diese beiden wünschte er Schulter an Schulter und Hand in Hand zu sehen und ist auch

Ein Zigeunerzelt.

*) Diejenigen, auf die er das meiste hielt, waren Bacher, Delug, Dragon, Hirschl, Jovanowitz, Krämmer, Novak, Ottenfeld, Rothaug, Pötzelberger, Swoboda, Tichy, Wilda, Wenzel, Zimmermann, die Prinzessin M. A. Reuss VII. und seine Schwestern Marie und Bertha Müller.

noch Zeuge des Deutsch-österreichischen Bündnisses geworden.

Aber seine Briefe enthielten keineswegs nur ernste Betrachtungen. Oft fordert der dem daseinsfrohen Künstler eigene Humor munter sein Recht, und zwar nicht nur in Worten, sondern auch mit der Zeichenfeder. Einmal bemerkt er, dass Menschen, die lange mit bestimmten Gattungen von Thieren verkehrten, ihnen mit der Zeit ähnlich würden. So sei ihm ein wunderlicher Kauz begegnet, der sich daran ergötzt habe, verkrüppelte Karpfen zu sammeln und endlich selbst mit einer Karpfenschnute «gesegnet» worden sei. Einer der Halbneger, die seine Dromedare bedienten, sehe jetzt selbst aus wie ein Kameel, und dazu zeichnete er mir den Kameelkopf und daneben den jenes Mannes. Dies heitere Bildchen war so charakteristisch, dass ich es in meinem «Aegypten» wiedergeben liess. Ein anderes mal schildert er, wie er sich von Erkältungen kurire, indem er in «die Burg» gehe und sich auf den billigsten Stehplatz in einem dicken Ueberzieher unter die Menge mische. Da gerathe er in eine heilsame Transpiration und gewöhnlich verlasse er das Haus im Zustand der Genesung. Sein Brief aus Tanta ward auch in heiterer Stimmung geschrieben. Ein zoologischer Freund hatte ihn gebeten, ihm in Aegypten Affengehirne zu schaffen. Nun schreibt er in einem Brief an die Schwestern (Kairo, den 30. April 1875), sie möchten dem Gelehrten sagen, es sei wohl möglich solche zu bekommen, «es sei mir aber zu umständlich, Affen zu kaufen, um sie umzubringen, ihrer Gehirne wegen. Aber ich will ihm ein Negergehirn senden. Mohren werden hier täglich hin etc.» . . . .

Das Kammel und sein Doppelgänger.

Es ist ein echter Künstler, ein denkender, pflichttreuer, kenntnissreicher, heiterer, durch und durch sympathischer Mensch, der mir aus diesen Briefen entgegenschaut. Die an die Schwestern gewähren Einblick in sein tiefes liebevolles Gemüth. Sein Tod riss in ihr Leben eine unausfüllbare Lücke. Die Kunst beklagt in Leopold Carl Müller einen ihrer edelsten und berufensten Jünger. Wenn von seinen Werken dem Vaterlande nur wenige erhalten blieben, so trägt er daran, wie gesagt, keine Schuld.

Die diese Zeilen begleitenden Bilder sollen mehr derselben zusammenführen, als je auf einer deutschen oder österreichischen Ausstellung zu sehen waren.

Die Reproduktionsweise, die der Herausgeber wählte, ist diejenige, welche der Verstorbene selbst für die Wiedergabe seiner sorgfältig ausgeführten Blätter vorgeschlagen hatte.

Ich schulde Müller viele genussreiche Stunden und wünsche mich dankbar dafür zu erweisen, indem ich das Bild seiner in jeder Hinsicht hervorragenden und liebenswerthen Persönlichkeit samt einem Theil derjenigen seiner Werke, die er im Dienste eines auch mir werthen Zweckes schuf, einem grossen Kreis von Kunstfreunden zeige.

Mariettes Haus in Sakkara.

Kameelmarkt.

Leop. Carl Müller. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Damm im Delta zur Zeit der Ueberschwemmung.

SCHLANGENSPIEL.

SKIZZE

VON

MAX BERNSTEIN.

Eine Schlangenbändigerin hatte in der Stadt ihre Künste gezeigt. Ein Meistermaler hielt das Bild fest: das Weib, nackt beinahe, das Haupt zurückgebeugt, ausgestreckt den vom Thiere umwundenen Arm, ihr Auge begegnend dem Auge der Schlange.

«Ja, so sind sie» — sagte der Graf, als die Rede auf das Bild kam. «Sie können's nicht lassen, mit den Schlangen zu spielen. Eva hat damit angefangen und noch das letzte Weib, eh' die Erde einfriert, wird das alte Schlangenspiel treiben.»

Er sah dabei die Baronin an, die ihm den Thee reichte. Ihr Mann lächelte vergnügt, ohne besonderen Grund — wie gewöhnlich, sein breites, gutmüthiges Lächeln. «Ja, so sind sie» — sprach er nach.

Sie streifte mit einem flüchtigen Blick den Maler, der wortlos in seine Tasse starrte. «Was meinen Sie?» frug sie.

Er sah empor. Sein junges Gesicht röthete sich ein wenig. «Ja . . . ich weiss nicht viel von . . .» Er verstummte.

Jetzt lächelte die Baronin. «Sie müssen mehr in die Welt gehen, das Leben kennen lernen. Ein Künstler muss Alles kennen, nicht?»

«Ja . . . ich weiss nicht . . .» brachte er zögernd hervor. Aber seine Blicke glitten über ihre schwarzen Haare, ihre zierlich schlanke Figur und blieben haften in ihren Augen.

«Die Baronin ist eine gute Lehrerin», sagte der Graf.

«Nicht für Jeden», entgegnete sie mit einem feindseligen Blick auf den Grafen.

«Nous verrons», sagte dieser.

Der gute Baron lächelte wieder — ohne besonderen Grund.

* * *

«Und Marie?» frug er sich auf dem Heimwege. Vor ihm stand die holde Gestalt seiner Braut: das Mädchen, das seiner wartete, daheim in dem kleinen Städtchen, wo sie miteinander aufgewachsen waren als Nachbarskinder, bis er auszog, fort in die grössere Stadt. Da wollte er die Kunst lernen, für sich und die Geliebte eine Zukunft bauen. Deswegen hatten sie sich getrennt — vorher aber, aus Herzenstiefen, Treue einander gelobt. Und er wusste, dass eher ihr Leben brechen würde als ihr Schwur, dass er ihr Ein und Alles war. Mancherlei Frauen und Mädchen waren ihm begegnet, aber Mariens unschuldig schönes Bild hatte in seiner Seele gewohnt; da war kein Raum für die Versuchung. Mit heisser Arbeit rang er um die Kunst und dabei klang es immer in ihm, in die Gegenwart herüber aus kommender Zeit, wie eine leise sommerliche Musik: «Marie! Marie!»

So brachte er sich rasch empor. Sein neuestes Bild machte Aufsehen, man sprach von ihm, suchte ihn, lud ihn ein. Er ging, fast widerwillig, denn ihm lag nichts an der Gesellschaft; aber wohlmeinende Freunde erklärten ihm, dass er sich nicht selbst im Wege stehen dürfe, dass er Rücksichten nehmen müsse, die Leute nicht kränken solle. So war er auch in das Haus der Baronin gekommen.

Es ruhte in ihm wie ein Vorgefühl der Welt, so dass nicht leicht irgend etwas ihn befremdete. Er besass eine schnell entscheidende Empfindung, womit er in Menschen und Dinge sich hineinfühlte. Er sah bald: der Baron war ein unbedeutender Mensch, der Graf ein feiner Egoist von klugen Formen. Und die Baronin? «Eine kokette Frau», hatte er sich gesagt, «weiter nichts».

Doch hie und da ein Blick, eine Geberde, ein Wort fiel ihm auf, zog ihn an, schien etwas Tieferes zu ver-

rathen. Er begann, sie eigenthümlich zu finden, merkwürdig, räthselhaft. Er nahm sich vor — aus rein kunstlerischem Interesse, meinte er — sie zu beobachten. Und so, leise, ganz leise, hatte ihr Bild sich in ihm festgewachsen und immer stärker, alles andere verdrängend, von ihm Besitz genommen.

* * *

Als er an diesem Abende nach Hause kam, fand er einen Brief. Mariens Handschrift. Sonst waren ihm diese Briefe eine ersehnte Freude, mit eiliger Hand hatte er sie geöffnet, langsam sie durchgekostet; aus jedem Wort hatte ihr gerader Sinn, ihr gutes Herz, ihre reine Neigung zu ihm gesprochen. Nun setzte er sich hin, den uneröffneten Brief in der Hand, um an Marie zu denken. Ja, er wollte sich einmal zwingen, an sie, nur an sie zu denken. Aber nicht mehr wie eine Freude, nur noch wie einen Vorwurf empfand er diesen Gedanken — und wie ein Hindernis. Das Bild erblasste bald und ein anderes, mit lebendigen Farben, trat an seine Stelle.

In einem matthellen Gesichte seltsame Augen. Es liegt über ihnen wie schleiernder Dämmer, unbestimmt, verbergend. Doch manchmal — plötzlich — zieht es sich enthüllend hinweg und ein dämonischer Strahl trifft heraus. Jenes Meisterbild kam ihm wieder in den Sinn: die Bändigerin, der haftende und haltende Blick des kühnen, starren Auges, in das alles Leben sich geflüchtet hat und das die Schlange bezwingt.

In ihren Blicken aber — schauernd dachte er daran — erschien bisweilen nicht nur Herrschaft, sondern eine sanfte, schmeichelnd werbende Gewalt. Als ob sie — — nun ja: als ob sie ihn liebe! Wenn es möglich ware — wenn sie jemals sein werden könnte, nur ein Mal, nur ein einziges Mal! Ein heisser Strom des Verlangens überfluthete ihn. Er glaubte zu ersticken.

Er sprang auf, trat an's Fenster und sah in die kommende Nacht hinaus. Jetzt erst merkte er, dass er Mariens Brief noch nicht geöffnet hatte. Als hätt' es Jemand beobachtet, so erschrak er. Es überkam ihn wie Scham. Er schüttelte sich, dehnte sich stolz: «Noch bin ich mein eigener Herr!» Aber es war ihm, als sei ein Netz über ihn geworfen, unentwirrbar, unentrinnbar.

* * *

Sie dachte sich nichts Böses dabei. Sie spielte, wie Kinder spielen, ohne Zweck und Absicht, des Spielens willen. Sie nahm ihn, weil er ihr gefiel. Es war so etwas Unberührtes in ihm — das lockte sie, es zu kennen zu besitzen und zu zerstören. Ihre kleinen Hände mussten immer ein Spielzeug haben. War das eine zerbrochen — ein anderes.

* * *

Im Atelier. Er hatte Pinsel und Palette weggelegt. Sie sass in dem grossen altprächtigen Lehnstuhl. Die untergehende Sonne strömte durch das hohe Fenster herein.

Er sprach nicht, denn er fühlte, dass er jetzt die Lippen nicht öffnen dürfe, wenn er sich nicht verrathen wollte. Sein Herz war übervoll, sein ganzes Wesen gespannt bis zum Aeussersten, die verhaltene Leidenschaft raste in seinem Innern und rüttelte, wie eine gefangene Bestie an den Gittern des Käfigs.

«Nun . . . Sie sind heute nicht sehr unterhaltend", sagte sie. Die Stimme kam zu ihm durch den Dämmer wie schmeichelnder Flötenton in der Nacht. Berauschende Musik durch die Stille.

Als er keine Antwort gab, fing sie an, leise zu singen. Er stand unbewegt, lauschend. Seine schweren Athemzüge waren fast hörbar. Plötzlich ging ihr leises Singen in ein stilles fröhliches Lachen über, das ihn zu verspotten, herauszufordern und zugleich zu liebkosen schien.

«Gnädige Frau» — sagte er mit hebender Brust — dann brach er ab.

Mit zärtlichem Spott tönte es zurück: «Gnädiger Herr?»

Es war finster geworden. Er sah nur noch die Umrisse ihrer Gestalt, glaubte ihre Augen durch das Dunkel leuchten zu fühlen. Da stürzte er zu ihren Füssen, sie hauchte «endlich», er zog sie an sich. Die Sonne war untergegangen.

* * *

Zwei Monate. Heimliches Glück. Sie genoss — er schwärmte. Weit von ihm lag Alles, was bis dahin der Besitz seiner Seele gewesen war. Er lachte über die Ideale, die er gehegt hatte. Ideale? Träume, thörichte Träume! Hier war die heisse Wirklichkeit. War sie gut oder schlimm? Er frug nicht. Gab es eine Zukunft? Er frug nicht. Gegenwart war alles, Glück, Leidenschaft, Rausch. Wenn ihr Blick auf ihm haftete, so forschte er nicht weiter. Er war in ihrem Bann.

Und dann kam der Tag, wo sie, harmlos wie ein Kind, das Spielzeug zerbrach.

Sie suchte mit gleichgültiger Neugier im Atelier herum und fand im Winkel einer Schublade eine Photographie. Früher einmal hatte er seiner Braut erwähnt. Sie errieth sogleich.

«Ah, sieh mal, das ist sie wohl?»

«Wer?» frug er zurück, ohne hinzusehen.

«Deine Braut?»

«Ja, das ist sie», erwiderte er. Nur ein flüchtiges Erschüttern in seiner von der Leidenschaft hartgeglühten Seele. «Gieb» — sagte er dann. Er nahm ihr das Bild aus der Hand und wollte es zerreissen.

Sie hielt seine Hand auf. «Aber warum denn?»

«Es ist ja doch aus!» sagte er.

«Aus? Was?»

«Meine Verlobung ist längst aufgelöst, selbstverständlich — »

«Aber warum denn?»

Sie sprach die Frage ganz ruhig. Es traf ihn wie ein Schlag.

«Warum?» wiederholte er. «Du glaubst doch nicht, dass ich jetzt noch — »

«Aber warum nicht?»

«Du!» schrie es aus ihm heraus.

«Ich sage ja nicht, dass du sie in vier Wochen heirathen sollst. Später! In einem halben Jahr, in einem Jahr — immer wird es zwischen uns doch nicht — »

Er fasste ihre Hand mit einem verzweifelten Druck.

«Du thust mir weh», sagte sie. «Was fällt dir denn ein? Lass mich los!»

Er schleuderte ihre Hand von sich. «Geh!»

Sie wollte etwas erwidern, er wiederholte aber: «Geh!»

* * *

Als sie nach Hause kam, fand sie den Baron und den Grafen Karten spielend.

«Sie sind rasch gegangen, Baronin?» sagte der Graf. «Sie sehen ein wenig echauffirt aus. Oder eine Gemüthsbewegung?»

«Sie rathen vortrefflich», erwiderte sie. «Mein Compliment!»

«Es ist das erste Mal, dass Sie mich anerkennen», sagte der Graf. «Aber ich habe es ja gewusst.»

Sie sah den Grafen freundlich an. «Ja, Sie sind ein kluger Mann. Sie können errathen und schweigen.»

«Gewiss», sagte er.

Der Baron lächelte — ohne besonderen Grund. Und von Neuem begann das Spiel.

* * *

Unterdess sass der Maler in seinem Atelier, vor ihrem Bilde. Er starrte hinein: «Ist es möglich?» Es zog an ihm vorüber, wie alles geschehen war und was er besessen und verloren. Er fühlte es: die Jugend seiner Seele war dahin. Der reine frohe Glaube war todt, der Frühlingsglaube an Liebe und Glück, Schönheit und Kunst, das Weib, das Ideal. Eine verwelkte Blüthe — das war alles.

Einen Augenblick dachte er daran, aus dem Leben zu gehen. Dann sagte er sich: «Wozu? Das wäre Unsinn. Alles ist Unsinn.»

Und aus seinem entgötterten Herzen kam ein bitteres Lachen, als seine Gedanken auf jenen ersten Abend zurückgingen, wo es begonnen hatte, und er des Wortes sich erinnerte: Schlangenspiel. . . . .

Radirungen und Bilder

DES

Freiherrn L. von Gleichen-Russwurm.

VON

HERMANN HELFERICH.

Man gestatte, dass wir zur Eröffnung einige Gleichen'sche Scenen zu skizziren suchen. . . . Kissingen 1882. Ein Flüsschen mit Windungen, niedriges Buschwerk auf der einen Seite, ein Baum auf der andern Seite legt seine Aeste herüber, vorne ist eine Grasscholle mit etwas Schilf, hier ist ein Kahn im Abstossen begriffen, dessen Schiffer die Stange hält und uns anblickt, während sein Gesell das Netz mit den Fischen aufzieht, barfuss, da er bereit ist, in die Fluth zu springen. Hinten schliessen eine Wiese mit niedrigem Buschwerk, danach niedrige Hügel die Scenerie ab; es ist der Stoff in einer Radirung niedergelegt, aber man ahnt sehr kräftige, entschiedene, deutliche Farben, eine durch Wucht und Natürlichkeit, wie sie die englischen Landschafter ausgezeichnet hat, hervorstechende Individualität. . . .

Ein Hirt, dessen Schafe im Mittelgrund halten, vom Rücken gesehen, in einer Landschaft im Höhenformat, in die rechts die Ausläufer eines Busches hineinragen, vorne ein weisser belaubter Stamm sich erhebt, dem am Rand eines Wässerchens zwei starke und hohe Bäume mit mehr Astwerk als Blatterschmuck folgen. Der Hirt steht in der Mitte. Er wirkt ganz einfach, doch voller Empfindung. (Dies Thema hat der Künstler auch in einem Oelbilde behandelt.) Die Empfindung der Scene ist einfach, deutsch und eigenthümlich. Sie zeigt eine Anschauung der Landschaft in dichterischem Sinne, fast pathetisch stark und doch ländlich. Ein kräftiges Wehen der Luft dringt zu uns, Athem der Gesundheit; es ist, wie wenn ein Gutsbesitzer dichtet, der auf seinem Grund und Boden Augen hat, den poetischen Stoff zu sehen, ihn formt und ihm nur das unumgänglich Nöthige von Abänderung angedeihen lässt, welches die Kunstform verlangt. . . Dies ist ein Pastorale. . . .

Später als diese Arbeit enstandene Werke in Oel haben nun eine noch feinere Tönung aufzuweisen, noch mehr Helligkeit, dabei Weichheit, und Brio, mehr, man möchte sagen, Jugend und Frische der Mache. Sie entwickeln das Bild dieses Meisters auch nach der

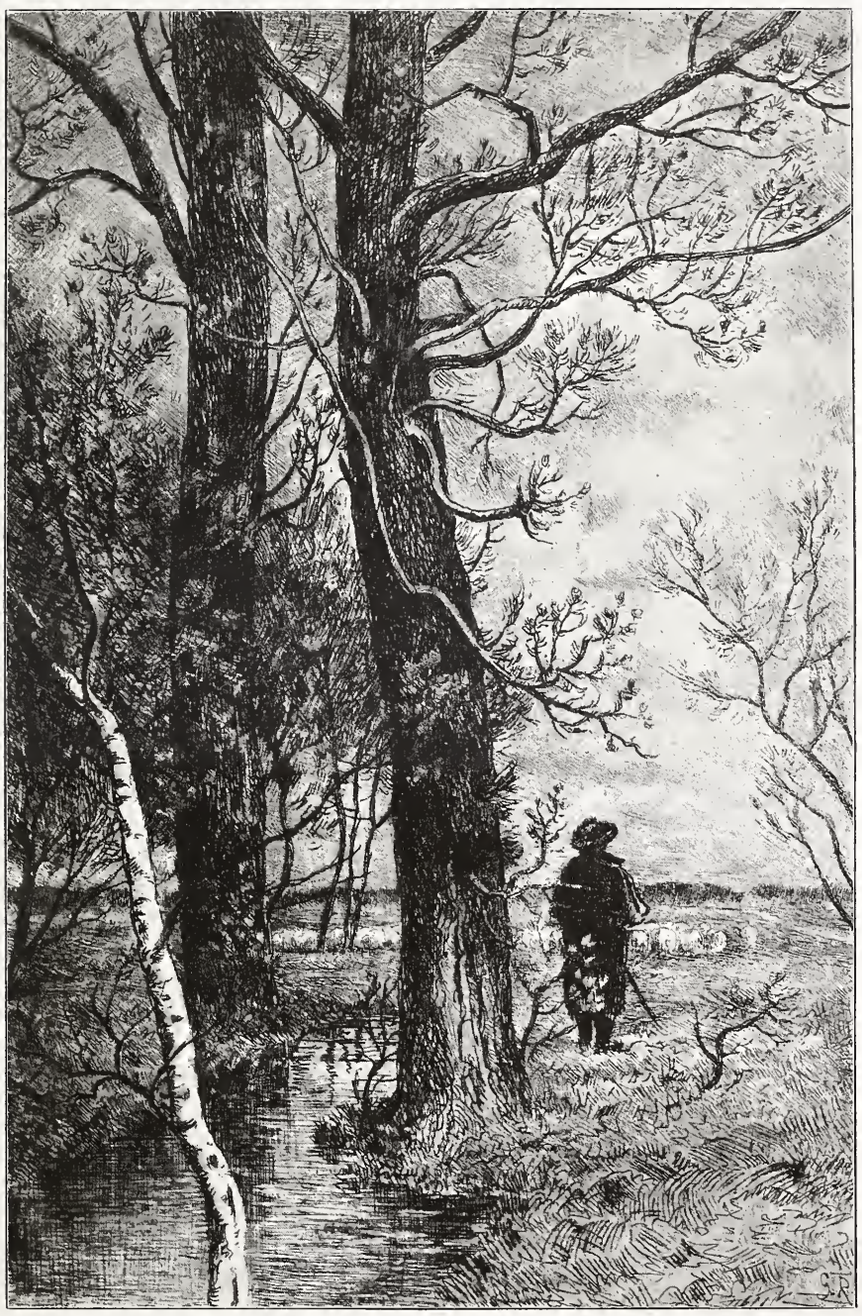
Bei Kissingen

F. von Lenbach. Phot. F. Hanfstaengl, München

Schlangenspiel.

Richtung des für Maler interessanten Theiles hin, der Künstler hat sich technisch interessanter ausgebildet, und jetzt schreitet er auch darin an der Spitze unseres Vorwärtsgehens, wie er bezüglich des Inhaltes, bezüglich der Vollständigkeit des Gebotenen auf die innere Bedeutung hin, bezüglich der Zusammenfassung eines Landschaftscharakters, in der Composition und der Durchseelung und Einheitlichkeit immer weit vor den Dutzendmalern gestanden hatte.

Und dann, wenn er den im Technischen brillanten, aber in der lyrischen Veranlagung schwächeren meistgenannten Malern der « neueren Richtung » früher im Technischen unterlegen gewesen, aber sie, als er noch naiv war, durch seine Natürlichkeit und Persönlichkeit um Haupteslänge überragte, so ist er ihnen jetzt auch im Technischen, innerhalb des landschaftlichen Gebietes, an die Seite gerückt.



Der Schäfer.

Rein idyllisch muthete noch ein sehr liebenswürdiges Blatt von 1878 an. Ein Schäfer geht, von seiner Heerde gefolgt, zum Bachrand nieder; Steine sind über den Bach als Brückchen gelegt; Weiden und andere Bäume sprossen aus der Niederung. Ein Dorfhäuschen hinter der Rasenhöhe schickt seinen Rauch in die Luft. . . .

Um ein Jahr früher — und man bemerkt das auch — ist ein Blatt, über ein Motiv aus Bonnland in Weimar ausgeführt, entstanden, welches eine Landstrasse zeigt, rechts einige Bäume und ein Haus, auf dem Weg zwei Kühe, links, die Höhe hinauf, den Schäferburschen, der sich von der Luft absetzt, mit seinen Schafen.

Im Hintergrunde der Chaussee werden zwei Kühe weitergeführt.

Dies Blatt ist noch mehr zeichnerisch, während das vorher besprochene schon recht radirungsgemäss getönt war. Das Blatt von 1877 zeichnet, erzählt und erinnert an die deutsche Behandlung voll zierlicher Details und erfreulich in seiner Fülle von Beobachtetem und Zusammengetragenem. Es ist noch ohne das Bestreben, die Natur in dem Verhältniss ihrer Töne nachzuahmen; das fällt ganz fort — wie auch bei Ludwig Richter. (Immerhin ist das Blatt schon ein guter Anfang und zeigte auch für eine Art, die Gleichen später gar nicht mehr pflegen mochte, viele natürliche Veranlagung.)

Motiv aus Bonnland von 1877.

Eine Erzählung wie dieses Blatt, in der Behandlung auf Ton hin indessen bereits den Fortschritt von 1878 (der uns etwas französisches zu haben scheint) mit einer mehr der deutschen Anschauung gemässen Bildabrundung combinirend, ist das Blatt von 1879: der Ausgang eines Waldes, in Breitenformat, wo wir in die freiwerdende, vor uns blauende Lichtung hinausblicken, von welcher sich die Silhouetten zweier Personen im Walde, die auf einem Wagen den Weg nach aussen mitten durch den Wald fahren, absetzen.

Wie weit dann von solchen Blättern der wenn auch bereits malerischen, doch frühen Entwicklung die gesteigerten, von genialem Schwung und Erfindung ersten Ranges zeugenden Blätter verschieden sind, aus des Künstlers jetzigen Blüthejahren, unter ihnen das zwischen deutschen Arbeiten ganz unvergleichliche Blatt: «Auf der Weide», wo auf einer Wiese, die in Wenigem charakterisirt ist, eine Kuh, fressend, von einer Menschengestalt in mächtiger Anstrengung zurückgezerrt dargestellt, eine prächtige, monumentale Gruppe ergibt, — bei aller im höchsten Grad unvorgesehenen, malerischen Wirkung, — das im Einzelnen zu verfolgen, wird nur dem möglich, der diese Blätter der jetzigen Blüthejahre in Originalen vor sich liegen hat — denn die Kühnheit ihrer Behandlung ermöglicht nicht, sie auf photomechanischem Wege für unsere Leser zu reproduciren.

Gleichfalls ausserordentlich, ein Vorgang in wundervoll schillerndem Lichte mit höchster Feinheit ausgeführt, ist eine Frau im Korn, hinten Hügel; ein Blatt, für das wir gleichwerthige Mitbewerber vergeblich in deutschen Ateliers suchen würden. Es gibt keine radirten Landschaftsbilder von deutschen Meistern unserer Zeit, die mit diesen Blättern in Vergleich kommen könnten. Sie sind an Schwung und echt malerischer Behandlung unter allen deutschen Landschaftsradirungen unserer Zeit unerreicht. (Unsere Abbildung hier gibt von der Originalradirung kaum so viel wie von einem glänzenden Orchesterstück ein matter Klavierauszug geben würde.)

Prachtvoll in der Empfindung, im Ensemble, in Kraft und Männlichkeit des Tones ist auch jenes Blatt aus gleicher Epoche, wo das Licht, das über dem Hügel auflebt und sich rundet, die Luft und die drei Bäume ernst und gross sind, — eine enorme, einfache Kraft liegt in dem Original dieser Radirung, auf welcher rechts ein Schäfer mit seinem Hunde Wache haltend ausblickt und von dessen Wiedergabe in unserm Heft

in den Bäumen über dem Wasser: die Vögel glauben wir zu hören in dem Baumschlag vor der hellen Luft (ohne dass ein Vogel gezeichnet ist), so wie wir das Wasser schwanken und fluthen sehen.

Das «Brücke bei Kissingen» bezeichnete Blatt zeigt sehr starkes Licht, und die Personen auf der Brücke bewegen sich, tummeln sich im Lichte; unter ihnen sehen wir unter dem Brückenbogen hindurch in

Aus dem Walde von Fontainebleau.

wir dasselbe wie vom zuvor besprochenen Blatte sagen müssen. Bei dem «Park von Charlottenburg» benannten ausgezeichneten Blatte des genialen Künstlers, ist ein eigenthümliches Fluthen und Wallen und Reflectiren in Laub und Wasser das Excellente, hinten sieht man Gras und Ferne, vorne zwei Männer an dem Rande des Wassers hingehend, unter den Bäumen, die in ihrem impressionistischen Ausdrucke Leben, Luft und Bewegung haben. Es ist dies Blatt eines der schönsten und kühnsten des Künstlers. Das Wasser wechselt Farben und Schatten vor unseren erstaunten Blicken, welche gewähnt hatten, dass solche Wechsel empfinden zu lassen, nur die lebendige Natur selbst, nicht aber die Kunst vermöchte; das Wasser lebt ganz merkwürdig fascinirend; und dann ist noch ein Klingen und Singen die helle Weite und kräftig hebt sich ringsum das Laub der Bäume von der starkgefärbten, mit leuchtenden Wolken durchsetzten Luft ab.

Eine andere Arbeit giebt die haarscharfe, klarkalte Wirkung einer Baumlandschaft mit viel Zweigen in der Luft.

Eine andere Landschaft hat weichen, «tonigen» Charakter und hat als Staffage Rinder, die mitten im Bilde, in glücklichster Composition, von zwei Männern in einer Hügelfurche dahingeführt werden, nach oben vom Hügel, nach unten von Baumschatten, Baumschlag eines Gesträuches und dazwischen einem in Absätzen niederfliessenden Wasserlauf umgeben.

Ein allerliebstes Blatt aus dem Jahre 1878, das uns schon ein so günstiges Ergebniss zeigte, bringt die

Darstellung eines Wasserrandes mit zwei Kühen und einer Figur. — das Wasser spiegelt sie und die Luft. — rechts und links sind Weiden und niedriges Buschwerk; es ist eine allerliebste, jugendliche Arbeit, und eine mit allen Effecten des «Helldunkels» behandelte Landschaft aus Fontainebleau lässt dagegen die Erinnerung zu jenen grossen Meistern, die wir die Maler von 1830 nennen, zurückgehen, jenen Classikern der modernen Landschaft, zu denen auch Millet gehörte, der der ländlichen Figur insonderheit so machtvollen und grossen Ausdruck verliehen hat. Wie ein Millet, für die Radirung verändert, demnach in jenes Weich-Melancholisch-Traumhafte gezogen, das für Radirung ein so passendes Bette ist und in der Oelmalerei besonders der neueren Schule der Holländer ihren Reiz und Werth gegeben hat, wirkt auf uns das Blatt Gleichens, das eine Frau mit einem Korb zeigt, die einen Weg in nur angedeutetem Terrain, den Kopf zu Boden gesenkt, dahingeht — einen endlosen Weg, muhselig, traumhaft — als technisches Stück betrachtet eine Radirung von viel «Sammt» im Ton, sehr weich, sehr musikalisch tonschön. Es ist das Traurige des Gegenstandes wohl gewahrt, doch in richtiger Erkenntniss der Dinge dieser Stoff zu keinem anderen Endzwecke behandelt worden, als zur Ausbeutung eines rein malerischen Gedankens, zur Gewinnung eigenartiger Licht- und Schattenreize. . . .

Landschaft aus Bonnland.

Es zeigt sich auch hier die natürliche Grundlage aller Schöpfungen Gleichens; wohl ist er durch die «Meister» hindurchgegangen, hat Corot wohl verstanden, hat Dupré gesehen, hat sich für Millet enthusiasmirt: aber wie der Saft in den Stämmen steigt, auf ganz natürliche Weise ist die Poesie der Natur ihm sichtbar und freier und immer freier von ihm gestaltet worden, — bis er jetzt so frei und selbständig dasteht, die zahm und mühselig schaffenden deutschen Landschafter der Schule, und mit ihrem Studienfleisse und ihrer gebundenen Hingabe an das Modell auch die nur feinen, «geschmackvollen» Meister seiner Richtung als ein souveräner, die Natur neugestaltender Künstler, überragend.

Jugendfrisch und grossartig ist jetzt das Schaffen dieses Meisters.

In seinen neuesten Arbeiten in Oel, in diesen Arbeiten, in denen meistens nichts das Motiv giebt, als ein Etwas von Frische, welches durch ein Gelände geht, oder ein Grün, das entzückt, ist eine köstliche Unbefangenheit und wirkliche Versenkung in die Naturschönheit in einfach ländlicher Gestalt — und mit diesen Arbeiten, die

E. Oppler

Träumerei

Ferd. Brütt

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Entscheidung

Studie zum Schäfer.

unerhört neu, weil voll der natürlichsten Frische sind, erinnert uns, ohne dass wir das genauer erklären könnten, Herr von Gleichen an manches Gedicht von Detlev von Liliencron. Z. B.:

Ueber das Knickthor mich lehnend,
Pendelt lässig mein Stock
In den übereinander gelegten Händen
So dicht steh'n mir die nächsten Aehren
Des bald sensendurchsurrten Roggenfeldes,
Dass sie die Stirn mir kitzeln.
Schon bräunen sie sich;
Hell doch sticht ihre Farbe ab
Gegen den grünen Heckenzaun,
Gegen den umgrenzenden Wall,
Den rother Mohn,
Blaue Kaiserblumen,
Gelber Löwenzahn,
Weisse Camillen
In bunter Malerei
Prächtig überflochten haben.
(Wahrlich, ein reizender Kranz
Für das grosse Kornviereck;
Dankbar gewunden
Dem künftigen Segen.)
Wie still es ist;
Wie die Lerche jubelt,
Wie die scheue Wiesenralle schnarrt.
Friede, deine Himmelsfahne
Hängt breit und ruhig
Ueber meinem Haupte.

Man müsste das ganze Buch der Gedichte aber abschreiben. Es sind nicht im mindesten Aehnlichkeiten im einzelnen, aber die Naturstimmung, die so sehr viel näher der Natur als früher gekommene Naturfreude verbinden für uns diese Gedichte und diese Bilder; bei beiden lag für die Autoren das höchste Gefühl, die höchste Wonne in der Natur; in der Natur zwischen einer Hecke und einem Fliederbusche, bei blühenden Apfelbäumen, bei rothen und blauen Blumen; unter dem Sommerhimmel, in der morgenlichten Luft fühlen sie sich wohl:

Der Hahn kräht wieder und ich lausch' im Garten . . .
Auf Wiesen dampft und wogt und zieht der Nebel
Und hüllt mich ein und lässt mich wieder los,
Und steigt und zischt sich von der Sonne frei.
Erathmend holt die Brust sich klare Ströme.
(Im stark bethauten Netze flickt die Spinne,)
Und hundert Lerchen, mit gespreizten Schwänzchen,
Entschütteln ihren Flügeln Nacht und Reif,
Der kecken Trillerkehlchen Tirili
Dem frischen Wandrer um die Mütze schmetternd.

Und die Poesien über das Getreide! Dieses ganz neue Jauchzen über die Schönheit des Ackers! Des Feldes! Der starken Farben! Es ist etwas ganz Neues.

Aber lassen wir den Vergleich mit einem Dichter der neuesten Zeit und wenden uns einer sehr schönen Recension eines der wenigen verständnissvollen Kunstkritiker über Gleichen zu, welche folgendermassen lautet:

Nur der Maler kommt auf die Nachwelt mit seinen Werken, dessen Arbeit die Kraft innewohnt, ihn denen als einen Bekannten vorzustellen, die gar nichts von ihm wissen. Sie empfinden im Anblicke seiner Werke, das ist Blut von unserm Blute, Bein von unserem. Es genügt bei einem Kunstwerke nicht blos die ästhetische Befriedigung, unsere eigene Existenz muss eine gewisse Vermehrung aus ihm ziehen. Man muss sich sagen, es würde eine Lücke in uns entstehen, wenn dieses Werk fehlte. Ich kenne einen Maler (hier ist Herr von Gleichen

Fränkische Landschaft.

gemeint), der die Gabe besitzt, das festzuhalten, was den Blick fesselt, wenn er über den gleichgiltigen Wechsel sanfter Höhen und Senkungen hinfliegt, die den Charakter Thüringens ausmachen. Die dort herrschende Mischung von Feld und Wald giebt er wieder, im Frühling, im Sommer, im Herbste, in den letzten Tagen des Herbstes, als ginge und stände man da und genösse die Frische und die Einsamkeit der Gegend. Er verleiht all diesen Dingen Sprache. Er weiss sie in Radirungen und Aquarellen ebenso flüchtig niederzuschreiben, wie man selber flüchtig ihrer geniesst. Es wäre ein Verlust, wenn ich diese Blätter nicht unter den Augen gehabt hätte.

Sie enthalten nur das was ich nenne, aber vermehren meine Anschauungen. Sie machen mich reicher . . . Herman Grimm schreibt das — ein weites schönes Urtheil über einen Maler, dessen Schaffen ihm nur unter einem bestimmten Gesichtswinkel, unter diesem wundervoll aber, verständlich geworden.

So müssen wir nun Gleichen als einen historisch Gewordenen auffassen, der für die Aelteren Impressionen, nur Impressionen, und für Strebende einer jüngeren Generation vielleicht auch nur Impressionen, doch dadurch für sie alles was in der Kunst nur erreicht werden kann, erreichte. Sein Schaffen stellt sich als ein durch und durch gesundes dar. So wird nicht in der Schule gearbeitet, auf den Academien — so arbeitet der Liebhaber.

Die schönsten Sensationen der Natur aufnehmen, das Frischeste vom Frühling einfangen, mit aller Poesie im Geist in kräftigsten Accenten es ausdrücken, leidenschaftlich skizzirend! Die Welt der Farben enthusiastisch umfassen! Nach Regeln nicht und nicht nach Conventionen gehen . . . Die Frische der Natur . . . in Impro-

visationen, muss man sagen . . . in freier Herrschaft über das Gebiet; ohne Kleinlichkeit, ohne Modelltreue doch grandios charakterisirend. Und stylvoll in seiner Weise, sogar mit «Componiren», mit «dichterischem» Zug — aber ganz, ganz anders als früher. Eine freie, rurale Dichtung!

Von der blumigen Frische seines Colorites vermögen wir nun den Lesern keine Anschauung zu geben; wie er z. B. in neuester Zeit die Landschaft des Goethe-Gartenhauses üppig, satt, wie aus der Natur hervorgegangen, gemalt und dann den Morgennebel über ihren Vordergrund legte und einige Nymphen in ihm auftauchen lässt; selbst von den Radirungen konnten wir einige, die wir gerne gebracht hätten, nicht wiedergeben, aus technischen Gründen, weil es für solchen Druck, wie den dieser Zeitschrift, nicht möglich war. Genüge es, zu sagen, dass der Pinselstrich Gleichens von einer Breite und Freiheit ist, die beide nur hervorgegangen sein können aus der angespanntesten fleissigen Uebung in den früheren Jahren, und dass der Rhythmus seiner Werke wohl von Anfang an in ihm geruht haben muss — unbewusst früher, und erst allmählich seinem Besitzer zu Händen, der erst allmählich auf die Stimmen in seinem Innern zu hören gewagt, weil er zu bescheiden war, um an sein Genie zu glauben.

Landschaftsstudie.

Frau im Korn.

MEDUSA.

(ZU DEM BILDE VON FRANZ STUCK.)

Der Erde Könige
Ziehen aus
Mit schüttelnden Lanzen
Zum letzten Kampf.
Kommen aus schwarz
Ummauerten Städten,
Aus grünen Thälern,
Aus grauen Wüsten,
Von zackigen Felsen
Und schaumweisser Meerfluth.
Alle gerüstet
In klirrendes Erzgold,
Alle gestirnet
Mit finsterem
Ahnen des Todes.

* * *

Morgenröthlicher
Rauch der Nebel,
Blasse schauernde
Dämmerwinde
Matten, feuchten
Die goldenen Helme,
Die silbernen Schilde,
Die stählernen Schwerter.
Und über Wolken,
Menschenunsichtbar
Schweiget ein fremder,
Ein weisser Fremdling
Mit Friedensaug'
Und gekreuzigten Armen.

* * *

Aber noch stehet
Hoch auf dem Berge
Götterflammend
Pallas Athene,
Umpanzert die Brust,
Geschildet den Arm
Mit schrecklichem Schild,
Der das Entsetzen
Geschändeter Schönheit,
Das schlangenumlockte
Entsetzte Entsetzen
Mit steinernden Augen
In Mitten trägt —
Das Haupt der Medusa.

* * *

Erdröhnend die Felsen
Von dumpfgleichem Schlachtschritt
Der Männergeschlechter,
Luftstille verscheuchend.
Anrasend in's bläuliche
Frühgold des Himmels,
Ein tausendgezeugter
Krachender Schrei,
Erstdonner des Kampfes.
Blutfunkelnde Waffen
Entstreben den Händen,
Blutströmende Leiber
Besäen die Erde,
Und Sterbende morden
Den nebengefall'nen
Noch röchelnden Feind,
Wuthtrunken vom ehernen
Jauchzen der Pallas.

* * *

Näher durch sonnenlos
Traurige Wolken
Einsam wandert der Gott.
Nahe naht er
Der goldenen Göttin,
Festgeerzt
Die blutenden Hände
Am Rumpfe des Kreuzes,
Das er dahinschleppt
Auf leidengehagerten Schultern.
Nimmer gesehen
Ist ihr dies Antlitz,
Schwach und gewaltig,

Franz Stuck.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Medusa.

Dornenbekront.
Ihr, die rückschauend
Vergangnes durchleuchtet,
Ihr, der vorschauend
Zukünftiges hellet,
Ist er ein Fremder.

* * *

Feindliche Furcht
Erbebt ihr die Glieder,
Und weitschattenden
Wurfes die Lanze
Schwingt sie entgegen
Der wehrlosen Demuth.
Wehe! Sein Athem
Verwehet den Erzschaft,
Wie Herbstwind zum Sande
Ein dürrendes Blatt schwächt,
Wehe! Sein Blick
Reisst den Helm
Ihr vom Haupte,
Wehe! Er löset
Vom Kreuze die Hände,
Wehe! Ein Tropfen
Gekreuzigten Blutes
Rinnt von den Händen,
Todsegnend —
Der zitternde Tropfen
Er trifft und erschlägt
Die helmnackte Stirne.
Und schwer in die trotzenden
Kniee gebrochen,
Erblindend zum Nachttod
Hebt sterbend die Göttin
Hoch über den Scheitel
Das Antlitz der Gorgo.

* * *

Da schweiget die Erdschlacht.
Gebannet zum Schauen
Die reissenden Kämpfer.
Es steinern die Lippen,
Es steinern die Augen,
Es steinern die Schwerter
In steinernen Händen,
Es steinert das Blut
In steinernen Wunden,
Es steinern die Todten
In steinerner Stille.

* * *

Aber hinweg
Durch die sonnebeströmten
Freudigen Wolken
Leuchtet der Fremde.
Schreckenlos trägt er
In heiligen Händen
Gekehret zum eig'nen
Erlösenden Herzen
Das Haupt der Medusa.

Ernst Rosmer.

George Frederick Watts

VON

HELEN ZIMMERN.

In mancherlei Hinsicht ist die Stellung des englischen Malers George Frederick Watts, des Altmeisters der englischen Künstlerschaft, eine ganz eigenartige zu nennen. Er hat keiner einzigen englischen Schule Etwas zu verdanken, und er hat auch keine eigene Schule gegründet, obwohl er allerdings von bedeutendem Einfluss für die zeitgenössische Kunst in England gewesen ist. Dieser Einfluss war jedoch mehr ein indirecter und hat hauptsächlich dazu gedient, den Glauben an die edlen Aufgaben der Kunst zu fördern und auf die erhabenen Ziele derselben hinzuweisen. Das lange, von eifriger Arbeit ausgefüllte Leben dieses Künstlers ist ein beständiges, unwandelbares Festhalten an den hohen Idealen der Kunst; in seiner schönen und seltenen Ueberzeugungstreue hat er sich nie durch die gerade herrschende Mode oder Geschmacksrichtung beirren lassen, wie er auch auf pecuniären Lohn und weltliche Ehren nie den geringsten Werth gelegt hat. Und dabei ist seine Laufbahn eine glänzende zu nennen, denn kein anderer Künstler in England hat eine Stellung von so eminenter Bedeutung unter gleich allgemeiner Anerkennung inne, trotz der immerhin getheilten Meinungen über seinen Stil und der Ungleichheit seiner Erfolge. Auch hat unter den lebenden englischen Künstlern kaum einer sich auf so vielen Gebieten ausgezeichnet. In der Fresco- und Wandmalerei, in Andachts- und Heiligenbildern, allegorischen und historischen Gemälden, Landschaften und Thierdarstellungen, im Portraitiren und in der Bildhauerkunst hat Watts sich versucht und viel geleistet; und seine besten Werke stehen so hoch, dass sie voraussichtlich für alle Zeit einen hohen Rang behaupten werden.

Mr. Watts ist ein Maler, der, obwohl in einem Zeitalter des Luxus und der Ruhelosigkeit geboren, die einsame Höhe einer strengen Richtung anstrebt. Er wünscht nichts Geringeres, als was Dante und Milton, Tizian und Phidias wollten. Alle Achtung vor seinem Ehrgeiz. «This high man, aiming at a million, misses a unit» sagt Browning; und dieses «Zielen nach einer Million, mag auch ein Einer verfehlt werden», dieses durch Nichts zu entmuthigende Streben nach dem Höchsten und Besten kennzeichnet die Stellungnahme Watts' unter unseren lebenden Malern. Er ist Idealist durch und durch, das ganze Schaffen seines Lebens beruht auf Grundsätzen, die einen entschiedenen Gegensatz zu den Theorien bilden, dass in der Kunst Nichts auf das Motiv, dagegen Alles auf die Behandlung ankomme; dass technische Vortrefflichkeit, naturgetreue Nachahmung der Effecte des Lichts, der Gewebe und sonstiger Stoffe an und für sich als künstlerischer Zweck gelten könne oder doch als genügende Berechtigung für die Wahl eines völlig unwürdigen oder unbedeutenden Gegenstandes zu erachten sei. Obwohl Watts die Vorzüge offen anerkennt, welche Werke dieser Richtung insofern bieten, als sie leichter bei dem Beschauer Verständniss finden, so flössen ihm derartige Geschicklichkeitsproben doch nur so wenig Bewunderung oder Respect ein, wie das Nachahmen von Naturlauten in einem Musikstück; glänzend gelungene Imitationen — die Frucht, welche den Vogel anlockt, der den Sclaven täuschende Vorhang — haben niemals Reiz für ihn gehabt. An seinen Kunstschöpfungen ist das Vorherrschende die Idee. Er hat seine Kunst mehr im Sinne des Dichters als des Malers aufgefasst. Seine Technik ist eine breite und einfache, bei grosser Kraft der Zeichnung und Composition nebst hohem Verständniss für Wahl und Vertheilung der Farben. Nach seiner ausgesprochenen Ansicht, von der er niemals ab-

weicht, kann eine wirklich grosse und auf die Dauer erfolgreiche Kunst nur sein: «Die Darlegung irgend eines wichtigen Grundsatzes von geistiger oder materieller Bedeutung, die Illustration einer grossen Wahrheit, die Erläuterung dessen, was im Buche der Natur steht».

Gegen Mr. Watts' Entwürfe ist oft der Einwand erhoben worden, dass sie mehr ein literarisches als ein künstlerisches Interesse erwecken. Der Maler würde diese Bemerkung vermuthlich nicht für unbegründet halten, aber keinen Tadel darin finden.

In der Verborgenheit seines grossen Ateliers im Little Holland House zieht Mr. Watts gleich einer Zauberspinne rings um sich her das glänzende Gewebe seiner emsig schaffenden Phantasie. Klatsch sowohl wie Schmeicheleien der «Kunstwelt» sind ihm völlig gleichgiltig. Für Ausstellungen arbeitet er nicht; er malt bald an diesem, bald an jenem Bilde, und wenn die Zeit der Ausstellung da ist, holt man ihm ab, was er gerade fertig hat. Nichts was in Künstlerkreisen vorgeht, tritt an ihn heran, er weiss nicht, ob er verstanden wird oder nicht. Seine Werke sind da, für Jeden, der Augen hat und sehen will.

Mr. Watts, der 1820 in London geboren ist, besuchte die Kunstschule der Royal Academy, worüber er indessen kurz und bündig sagt: «da ich dort keine Belehrung fand, ging ich bald nicht mehr hin». Zu jener Zeit lag die Kunst, mit Ausnahme der Bildniss- und Genremalerei, in England arg darnieder. In Folge seiner entschiedenen Neigung zur Plastik trat Watts in das Atelier des Bildhauers Behnes ein. Hier pflegte er dem Künstler zuzusehen, eine andere Art von Belehrung erhielt er nicht. Die Antiken der Elgin-Sammlung haben ihn von Anfang an entzückt, und seinem Studium dieser vollkommenen Werke des Phidias sind die grössten Erzeugnisse Watts' zuzuschreiben. Unter dem Einfluss dieser erhabenen Meisterwerke arbeitete der Jüngling bis 1847, in welchem Jahre er zwei Porträts und ein Gemälde «Der verwundete Reiher» genannt, in der Kgl. Academie ausstellte; ein interessantes Erstlingswerk, welches nach mehr denn fünfzig Jahren seinen Weg in das Atelier des Künstlers zurückgefunden hat. Die Leiden, denen die Thiere ausgesetzt sind, die entweder in der Freiheit unseren Jagdflinten zum Ziel dienen oder zahm Sclavendienste für uns thun, haben auf Watts stets ergreifend gewirkt. Und von dieser Stimmung zeugt das kleine, dem jungen Kunstschüler vortrefflich gelungene Bild — der graziöse Vogel mit dem silbergrauen Gefieder, die Federn gesträubt und blutig, der zuckend am Boden liegt, während aus der Ferne der flotte Jäger zu Pferd herbeieilt, um seine Beute zu holen. Sein Mitleid mit der Thierwelt hat der Künstler als Greis vor zwei Jahren auch durch ein seiner sonstigen Manier nicht entsprechendes Bild zum Ausdruck gebracht, das freilich als Kunstwerk nicht sehr bedeutende «Das Ende eines Lebens voll harter ungelohnter Mühen». (A patient life of unrewarded toil). Hier soll durch die Gestalt eines erbärmlichen zusammengebrochenen Arbeitsgaules das Elend der beklagenswerthen Thiere geschildert werden, die zur Sclaverei verdammt sind. Im Jahr 1842 ereignete es sich, dass die englische Regierung, um die Befähigung der einheimischen Künstler zur Frescomalerei im Hinblick auf die innere Ausschmückung der neu erbauten Parlamentshäuser zu prüfen, ein Preisausschreiben für Cartons erliess. Einen von den drei ersten Preisen im Betrage von 300 Pfund Sterling bekam Watts für seine Composition: «Caractacus, im Triumph durch die Strassen Roms geführt». Dieses Jugendwerk ist nicht mehr vorhanden, der Entwurf ist verkauft worden und später, in Stücke geschnitten, in den einzelnen Theilen zur Verwerthung gekommen.

Mit dem erhaltenen Geld ging Watts nach Italien, wo er sich mehrere Jahre aufhielt und in Rom, Florenz und Venedig die alten Meister studirte. Aus den Werken von Tizian, Tintoretto, Giorgione und Michel Angelo, wie aus den Kunstschätzen des griechischen Alterthums, gewann er die Belehrung, deren er bedurfte, und die er an den Lebenden vermisste. Diese Alten waren in der That für einen Künstler von so eigenthümlicher Begabung und Gemüthsanlage die einzig annehmbaren Lehrer.

Sein mit Entschiedenheit verfolgtes Streben galt stets der edelsten Formenschönheit mit seelischem Gehalt und einer Wiedergabe des harmonischen Farbenreichthums, den die Natur besitzt. Zu den oben genannten Führern zog ihn eine Art seelischer Verwandtschaft, die ihn antrieb, ihren Spuren zu folgen, ihren Geist und ihre Methoden in sich aufzunehmen. Aber er ist ein Mann von einer zu stark ausgeprägten Individualität, um nur Nachahmer sein zu können; daher sind seine Compositionen zwar von ähnlicher Art wie seine Vorbilder, jedoch gänzlich original in Auffassung und Behandlung. Charakteristisch ist Mr. Watts eine

gewisse, dem nordischen Geiste eigene Strenge, eine Herbheit, welche seinen südlichen Meistern fehlt; sodann jenes Vorherrschen der Idee, das man bei erfolgreichen Künstlern so äusserst selten findet, und vor Allem jene tief traurige Anschauungsweise, welche die geistige Signatur unseres Jahrhunderts bildet. Erinnert er uns in mancher Hinsicht an Tintoretto, diesen, durch die dramatische Wirksamkeit seiner Kunstschöpfungen so mächtigen Sittenprediger, so ergibt andererseits eine sorgfältige Untersuchung seiner Kunst, dass dieselbe ebensowohl heidnische wie christliche Elemente aufweist und dabei etwas vom deutschen Mysticismus angehaucht ist. Er gleicht Kaulbach, neigt jedoch mehr zum Mysteriösen, als dieser.

Nach seiner Heimkehr aus Italien gewann Mr. Watts wiederum einen vom Staat ertheilten Preis, 500 Pfund Sterling, für ein Oelgemälde: «Alfred, die Sachsen anfeuernd, die Landung der Dänen zu verhindern». Dieses Werk und noch ein anderes, «Echo», sind von der Nation angekauft worden und hängen in den Vorsälen des Oberhauses, wo sich auch ein später ausgeführtes Frescogemälde von ihm befindet, dessen Motiv Spenser's «Fairy Queen» (Feenkönigin) entnommen ist, «The Rod Cross Knight» (St. Georg, den Drachen besiegend), eine durch Kühnheit der Zeichnung und grosse Reinheit der Farbenwirkung ausgezeichnete Composition.

So weit hat es dem ehrgeizigen jungen Künstler nicht an öffentlicher Anerkennung gefehlt, und trotzdem währte es dann noch zwanzig Jahre, bis er zum ausserordentlichen Mitglied (Associate) der Kgl. Academie erwählt wurde. Die Ehre der Mitgliedschaft wurde nämlich, gemäss den Vorschriften dieses Instituts früher nur solchen Künstlern gewährt, welche sich vorher durch Namenseintragung darum beworben hatten; hierzu aber war Mr. Watts, der Vieles an dem Regime der Gesellschaft offen missbilligte, durchaus nicht zu bewegen gewesen; und er stellte auch viele Jahre lang Nichts in der Academie aus. Als endlich im Jahre 1867 die besagte Vorschrift beseitigt war, wurde Mr. Watts sofort zum ausserordentlichen und im darauf folgenden Jahr zum ordentlichen Mitglied (Academician) erwählt.

Keinerlei aussere Wechselfälle konnten seine Energie vermindern oder ihn im geringsten von seinen hohen Zielen ablenken, die Nichts mit persönlichem Streberthum gemein haben. Ohne sich um jeweilige Zeitströmungen zu bekümmern, folgte er seinen eigenen künstlerischen Ideen. Die beiden Kunstgattungen, in denen er am meisten Beifall erntete, sind die Allegorie und die Portraitmalerei. Die Vorliebe für abstracte Begriffe ist bei ihm mit einer ausserordentlich regen Phantasie und einer stark ausgeprägten Individualität verbunden, und durch letztere Eigenschaft gelingt es ihm auch, die rein menschlichen Sympathien zu erwecken. Schon im Jahre 1847 gab er seine Bevorzugung allegorischer Darstellungen in seinem Academiegemälde «Die Illusionen des Lebens» zu erkennen, welches uns den menschlichen Lebensgang vorführt. Schöne Traumgestalten schweben über einem Golf, der sich an der Grenze des Daseins aufthut. Zu ihren Füssen liegen die zertrümmerten Embleme der Grösse und Macht, und auf einem schmalen Streifen Erde, der einen tiefen Abgrund überragt, sind die noch nicht zerstörten Illusionen sichtbar — der Ruhm in Gestalt eines geharnischten Ritters, welcher der Seifenblase eines glänzenden Namens nachjagt; die Liebe als ein sich umschlingendes Paar; die Gelehrsamkeit durch einen im Dämmerlicht über Handschriften gebückten Greis und die unschuldige Lebenskraft durch ein Kind verkörpert, das nach einem Schmetterling hascht.

Obwohl die allegorischen Entwürfe Watts' niemals Illustrationen zu irgend einer Erzählung sein sollen, sondern für sich bestehende malerische Schilderungen sind, welche die lichten und dunklen Seiten des menschlichen Lebens versinnbildlichen, so kommt es doch zuweilen vor, dass seine Motive für die dem Maler zu Gebote stehenden Darstellungsmittel zu complicirt erscheinen. Daraus erklärt sich zum Theil die schon erwähnte Ungleichheit seiner Erfolge auf diesem Gebiet. Anziehend sind seine Werke jedoch stets insofern, als in ihnen die ernste Geistesrichtung des Künstlers zur Geltung kommt, der mehr nach Adel der Formen, als nach sinnlicher Schönheit strebt, der lieber das Harmonische als das nur Schöne wiedergibt. Um Mr. Watts' Bilder richtig zu würdigen, muss man sich sagen, dass sie nicht allein zu dem Zweck gemalt sind, das Auge zu erfreuen, wenn sie auch durch schöne Farbengebung und Zeichnung diese Wirkung fast überall erzielen. Was sie jedoch von dem denkenden Beschauer verlangen, ist, dass derselbe in sein eigenes Herz blicken und so die moralische, intellectuelle und metaphysische Idee des Künstlers erkennen soll, der bei

J. Wenglein.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kinderfriedhof.

J. Malczewski.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Letzte Etappe.

seinen Schöpfungen eben auf die höhere Empfänglichkeit, das intellectuelle Verständniss beim Publicum rechnet. Und je nach dem Grade, in welchem der Beschauer der Werke Watts' dieser Bedingung entspricht, wird er dieselben zu beurtheilen und zu würdigen wissen.

Man hat gegen seine allegorischen Bilder eingewandt, dass ihr Sinn oft nicht unmittelbar und rasch genug zu erfassen sei, wie z. B. in «Dedicated to all the churches» (Allen Kirchen gewidmet). Allerdings ist dies wahr, aber ist es ein Fehler? Nach Professor Ruskin's Ausspruch wird es keinem Autor, der über eine grosse Sittenlehre schreiben will, darauf ankommen, dieselbe nur in platter Deutlichkeit aufzustellen, damit Jeder auf den ersten Blick, ohne Nachdenken, darüber im Klaren ist, um das Gelesene sofort wieder zu vergessen und sich dann mit etwas Anderem zu beschäftigen. Der Verfasser wird es vielmehr vorziehen, seine Ideen nicht so ganz unverhüllt hervortreten zu lassen, so dass dieselben sich Denen, welche sie gern ergründen wollen, durch die Bemühung des Denkens besser einprägen. Wenn dies bei Büchern zutrifft, warum nicht auch bei Gemälden? Unstreitig sollte ein Bild, das nur gemalt ist, um die Sinne zu erfreuen, Jeden sofort erkennen lassen, was sein Titel besagt. Vorausgesetzt, dass die Malerei überhaupt berechtigt ist, philosophische Belehrung oder geistige Bildung zu vermitteln, so kann bei einem Gemälde idealer Tendenz diejenige Behandlungsweise nicht tadelnswerth sein, welche der Maler für die beste hält.

In «Zeit und Vergessenheit» (Time and Oblivion) — eine andere seiner Allegorien — hat Mr. Watts die colossalen Idealgestalten über dem Erdball in den Lüften, zwischen den Himmelskörpern des Tages und der Nacht schwebend, dargestellt. Die «Zeit», durch den Typus unbesiegbarer Männlichkeit und Jugendkraft verkörpert, und die «Vergessenheit», mit gesenktem Haupt und niedergeschlagenen Augen, den Mantel weit auseinander gebreitet, sieht man Beide auf dem Wege zum Grabe schnell dahin eilen. Die Figuren sind von monumentaler Wirkung, ausdrucksvoll in Haltung und Form. Der Künstler hat für die «Zeit» eine originelle und edle Gestalt erfunden, er führt sie uns nicht als den abgezehrten, grimmigen Greis mit der spärlichen Stirnlocke vor.

Das Bild «Time, Death and Judgement» (die Zeit, der Tod und das jüngste Gericht), zeigt uns eine Gruppe colossaler Figuren, die im Aetherraum feierlich dahinschreiten. Der «Tod», eine majestätische weibliche Gestalt, in silberweisse Gewänder gehüllt, trägt eine Menge Blumen und Blätter; die «Zeit» ist, wie in dem vorerwähnten Bild, als Verkörperung unerschütterlicher Kraft dargestellt, und das «Gericht», eine schwebende Figur, fährt mit ausgestreckten Armen, ein feuriges Schwert schwingend, aus der Höhe niederwärts. Auch den Tod stellt Watts in anderer, als der allgemein üblichen Weise dar. Seine Gestalt des Todes ist ein grosses, in Weiss gekleidetes Weib mit hohlwangigem, fahlem Antlitz und eingesunkenen Augen. Alle diese allegorischen Figuren tragen einen monumentalen Charakter. Mr. Watts' Göttergestalten fehlt es nie an Würde und Hoheit. sie scheinen die Vorstellung der Allmacht zu erwecken. Sein Sinn für die Plastik leitet ihn bei seinen symbolischen Darstellungen und äussert sich in dem einfach erhabenen Stil, in welchem er das Uebersinnliche nur durch einen mehr als natürlichen Grad von Kraft und Ruhe zur Anschauung bringt. Dass seine Compositionen solcher Art nur dem Geschmack einer kleinen Minorität des Publicums zusagen, ist selbstverständlich. Für diesen Maler jedoch existirt die Erwägung von Angebot und Nachfrage überhaupt nicht Er ist der Ansicht, dass es in des Künstlers Macht steht, sich selbst die Nachfrage zu schaffen, indem er seine feinere Beobachtungsgabe vorhandenen Begriffen zuwendet, diese dann in einer neuen Fassung, dem Ergebniss seiner persönlichen Studien, wiedergibt und so die Phantasie des Beschauers durch malerische Gestaltung schöner poetischer Darstellungen bereichert. Der poetisch philosophische Hang, welcher Watts innewohnt, bekundet sich in allen seinen Werken, und er hat es aber- und abermals bewiesen, dass die allegorische Kunst noch lebensfähig ist. Freilich kann nicht bestritten werden, dass ihre Motive ausser Fühlung mit unserer Zeit stehen. Ausgenommen des Malers «Love and Death» (Die Liebe und der Tod), das den Geist der letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts athmet, besitzen seine Werke einen streng didactischen Charakter, der nicht mit der allgemein herrschenden Denkweise harmonirt. Mit «Liebe und Tod» hat Watts vielleicht die höchste Popularität errungen, die je einem seiner Gemälde zu Theil geworden ist. Das Motiv ist ebenso einfach, wie die Idee eine glückliche war, und wir finden in diesem Werke die besten Seiten seines Schöpfers auf's Höchste zur Geltung gebracht. Die Liebe, durch eine knabenhafte Gestalt mit hellen Flügeln versinnbildlicht, trachtet

dem Tode den Eintritt in ein Haus zu wehren. Der Entwurf wie die Behandlungsweise sind ausserordentlich wirksam. Der «Tod», eine imposante Figur, deren verhülltes Haupt gesenkt und vom Beschauer abgewandt ist, während sie mit emporgehaltenem Arm ruhig und keines Widerstandes achtend geradewegs vordringt, bekundet in allen diesen Zügen eine durch Nichts zu besiegende und ohne Anstrengung geübte Macht und Stärke, wozu die Geberde der anmuthigen, in ihrer Zärtlichkeit nicht minder ausdrucksvollen «Liebe», des verzweifelt kämpfenden Knaben, einen ergreifenden Gegensatz bildet, wie er seine äusserste Kraft daran setzt, die feindliche Gewalt zum Zurückweichen zu bringen, die nur zu bald siegen wird, worauf schon die geknickten Federn seiner Flügel deuten, wie die fallenden Blätter und welken Rosen vor dem von ihm beschirmten Portal. Wahl und Anordnung der Farben sind gleich vorzüglich bei diesem Bilde, das auch den dargestellten Vorgang in einer so ergreifenden Weise zum Ausdruck bringt, wie es selten bei Motiven dieser Art gelingt.

Den «Tod» als weibliche Person hat Watts uns noch in einem andern bedeutenden Kunstwerk vorgeführt, genannt «Der Todesengel», der hier als eine Herrscherin auf dem Throne gemalt ist. Das Gemälde ist grossartig, von monumentaler Erhabenheit und poesievoller Auffassung. Sein «Liebe und Leben», obwohl nicht ganz so packend in der Wirkung, ist eine Composition von hoher Feinheit, durchaus zart in Stimmung und Behandlung. Hier ist der Liebesgott nicht als ein Kind, sondern als der erwachsene Eros der Griechen dargestellt; er erscheint als Schutzgeist des Lebens, einer halb erwachsenen, schüchtern und furchtsam auftretenden Mädchengestalt, die im Begriffe ist, einen rauhen, felsigen Bergpfad hinan zu steigen. Die sanfte und gedämpfte Farbenstimmung ist in subtiler Weise dem Motiv angepasst und daher absichtlich in weichen Tönen gehalten. «Fata Morgana», ein ebenfalls viel bewundertes Gemälde, dessen Motiv der Künstler Bojardo's «Orlando Innamorato» entnommen hat, stellt die fliegende nackte Gestalt der «Gelegenheit» dar, wie sie sich der Verfolgung des ihr nachjagenden Ritters entzieht. Die Fee kann nur an der Stirnlocke erfasst werden, und er greift vergebens nach ihrem luftig weissen Schleier, als sie an ihm vorüberschwebt. Mit dem linken erhobenen Arm verbirgt sie zur Hälfte ihr liebliches, spöttisches Antlitz, während der Wind ihre leichten, blonden Locken emporstreift. Die lebhafte, schwingende Bewegung der jugendlichen Gestalt bringt den Begriff der Illusion in äusserst wirkungsvoller Art zur Anschauung. Die weissen, feingeformten Glieder heben sich schön von dem reich schattirten Laubwerk im Hintergrunde ab, und dieses sowohl, wie der dunkle Harnisch und das wettergebräunte, geröthete Antlitz des mit nutzlosem Ungestüm durch das Dickicht dringenden Ritters erinnern in ihrer Farbenpracht an die alten venezianischen Meister. Wie ersichtlich, ist bei den besten der allegorischen Gemälde Watt's eine Erläuterung überflüssig oder doch kaum erforderlich. Besonders in dem zuletzt erwähnten Bilde ist die Idee so lebendig erfasst und durch die Composition so klar zum Ausdruck gebracht, wie es besser bei keiner Darstellung irgend einer ganz alltäglichen Situation aus der Wirklichkeit gelingen kann.

Ein diesem Motiv verwandtes Sujet ist «Mischief» (Unheil), worin die verhängnissvolle Macht der irdischen Liebe symbolisirt ist. Ein, in der ersten Kraft stolzer Männlichkeit stehender Jüngling — die Figur der «jungen Menschheit», ist bethört von der Leidenschaft, die im Gewande der Liebe erscheint, und sieht sich nun, anstatt der Rosen, die er zu finden gehofft, von einem Dornengestrüpp umgeben. Ihm zu Füssen ist Amor's Pfeil, der zu kurz gezielt war, im Boden stecken geblieben. Noch halb widerstrebend beugt er den Nacken unter das Joch seiner Besiegerin. Sich ihrer Führung überlassend, wird er ein Opfer des «Unheils», der berückenden Zauberin mit den flatternden Locken, dem falschen Lächeln und dem Blendwerk gaukelnden Scheins. Und immer tiefer in das Dornendickicht geräth der willenlose Gefangene, der sich blindlings in sein Verderben führen lässt. In der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, der Berge und Wälder verräth Watts den starken Einfluss der italienischen Meister, welche er in dieser, wie jeder anderen Gattung der Malerei für die besten Führer hält.

Auf dem Gebiet der religiösen Kunst bevorzugt er die erhabenen Motive aus der alten hebräischen Ueberlieferung, und er hat gar manchen finsteren Gegenstand aus dem alten Testament mit Erfolg zur Darstellung gebracht. Seltsamer Weise zeigt er sich verhältnissmässig schwach in den wenigen Fällen, wo er seine Inspirationen aus den christlichen Religionsquellen schöpfte. In seinem Ehrgeiz hat er sich nicht immer

den Schranken gebeugt, die dem menschlichen Streben naturgemäss gezogen sind. Zu einer Zeit hegte er den Plan, in einem Cyclus von Fresken die Geschichte der Welt darzustellen, und diese Gemälde sollten die Wände eines eigens für den Zweck entworfenen Gebäudes schmücken. In dem ersten Bilde «Chaos» beabsichtigte der Künstler den Vorgang symbolisch zu veranschaulichen, wie unser Planet aus dem chaotischen Zustand in den der Ordnung übergeht. Ueber die Unmöglichkeit, diesen Plan im Ganzen durchzuführen, werden wohl die meisten Urtheile übereinstimmen, und Mr. Watts selber ist dahin gelangt, ihn als einen Traum zu betrachten. Diesem Traume aber ist manches Gute zu danken, da einige der erfolgreichsten Entwürfe des Künstlers von ihm ursprünglich für den projectirten Cyclus bestimmt gewesen sind. Als bewundernswerth sind darunter diejenigen zu nennen, welche die Geschichte der Eva darstellen, «Die Schöpfung», «Die Versuchung», und «Die Reue». «Der Tod Abel's» ist unstreitig eine mächtige Composition von schwungvoller Zeichnung und breiter Darstellungsweise. Kain, über die leblose Gestalt seines Opfers gebeugt, fühlt schon die unerträgliche Wucht des ihn treffenden Strafgerichts, welches durch übernatürliche Wesen symbolisirt ist, die mit zur Rache ausgestreckten Armen in der Höhe über ihm sichtbar sind. «Der Tod Kain's», auf welchem Bilde Asrael zu dem gebeugten, ermatteten Riesen als Engel der Erlösung kommt, ist ein Werk von so finsterem Gepräge, dass zu seiner vollen Würdigung eine Seelenstimmung und ein geistiger Standpunkt gehören, wonach beim modernen Publicum auszuschauen fast ein hoffnungsloses Beginnen sein dürfte. «Esau» ist eine einfache, aber wirkungsvolle Darstellung der Gestalt des wilden israelitischen Waidmannes. Das Motiv der Sündfluth hat Watts wiederholt und mit wechselndem Erfolg behandelt. Besondere Beachtung fanden «Die Rückkehr der Taube zur Arche Noah's» und «Die Taube, die nicht wiederkam —» und beide Bilder — das eine war 1869, das andere 1882 ausgestellt — sind höchst originelle Schöpfungen, die nicht leicht vergessen werden können. In der Seemalerei sucht Mr. Watts die Wirkung stets nur durch die Wiedergabe des Eindrucks zu erzielen, den das weite grosse Element in seiner einfachen Erhabenheit gewährt. In den beiden genannten Werken ist es ihm gelungen, den an sich dürftigen Vorgang eigenartig anziehend und lebendig darzustellen.

Höher strebend, doch minder glücklich war er mit seinem Gemälde neueren Datums «Der Sündfluth 41ster Tag», worin er den Anfang vom Ende der Fluth schildert und die gewaltige Kraft zur Anschauung bringen will, mit welcher Licht und Hitze, die Dunkelheit verscheuchend und die Wassermengen in Dunst und Nebel auflösend, der erstorbenen Natur neues Leben einflössen.

Watts, der die Ansicht hegt, dass die idealistische Malerei gleich der Musik eine Kunst ist, deren Publicum die Fähigkeit besitzen muss, den Intentionen des Künstlers zu folgen, beansprucht eine Erweiterung der Grenzen, innerhalb welcher die Malkunst ihre Motive zu suchen pflegt. Ein Bild, worin er diesen Anspruch geltend macht, führt den Titel: «Das Innerste in uns» (The Dweller in the innermost). Kraft und Bedeutsamkeit sind diesem Versuch, den inneren Protest der Seele gegen das Böse zu versinnbildlichen, nicht abzusprechen. Das seltsame Bild mit dem mystischen, beflügelten Kopf, dem das Himmelslicht von der Stirn strahlt, dessen durchbohrende Augen die hinter falschem Schein verborgene Wahrheit erkennen, mit der den Eindruck des Geheimnissvollen, Ueberirdischen erhöhenden trüben Farbenstimmung unterscheidet sich zwar von den übrigen Werken Watts' insofern es nur ein Phantasiegebilde darstellt, ist aber trotzdem höchst charakteristisch für die Gemüthsrichtung dieses Malers.

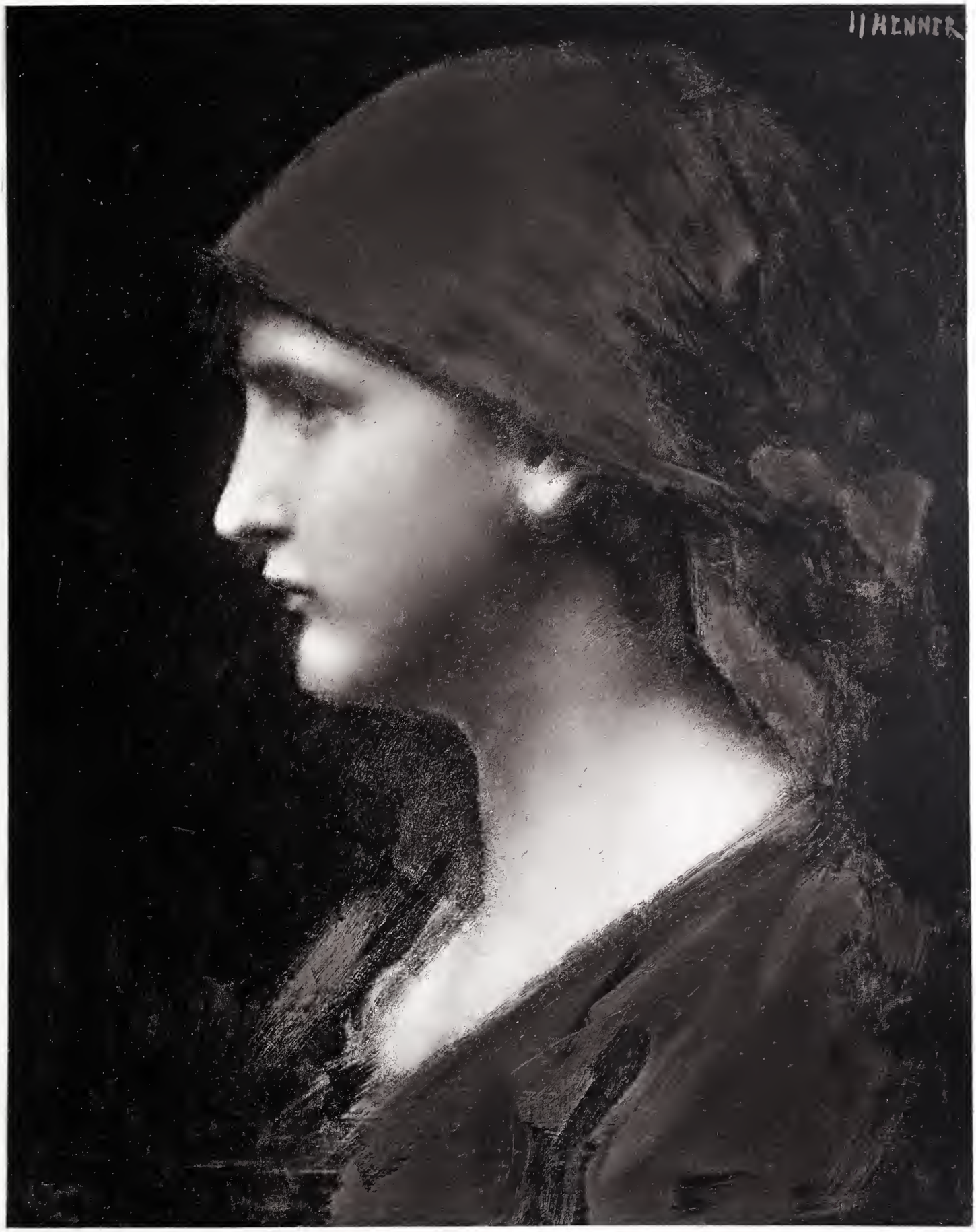
Auch auf dem Gebiet der Romantik und der Mythologie hat er sich versucht. Sein schönstes Werk ist die ungemein dramatisch wirkende Composition «Orpheus und Eurydice». Der Künstler hat für sein Bild den Moment gewählt, da Orpheus, nachdem er sich umgeblickt hat, Eurydice gewahrt, wie sie erbleichend zu Boden sinkt, um wieder vom Hades verschlungen zu werden. Wir sehen die eine Gestalt, ganz Leidenschaft und Energie, in den Farben des warmpulsirenden Lebens, die andere dahingegen in hülfloser Haltung und von der Blässe des Todes überhaucht. Voll poetischer Empfindung sind auch die Darstellungen von «Ariadne» und «Endymion». In der Scene, wie sich die entzückte Göttin im Mäanderthal über den schlafenden Hirten beugt, finden wir durch die Haltung ihres Körpers und den Silberschimmer ihrer Gewänder sowohl die Sichelform des Mondes, wie das weisse Licht desselben angedeutet.

Manche seiner Lieblingsmotive liebt Watts wiederholt zu variiren. Sehr häufig sucht er düstere und traurige

Sujets zur Darstellung zu bringen, und für solche besitzt er unstreitig eine besonders hohe Gabe des Ausdrucks. Die intensive Tragik seines «Paolo und Francesca von Rimini» ist nicht zu übertreffen. Ohne den idealen, poetischen Geist, von dem die Composition durchdrungen ist, würde dieselbe eine qualvolle Wirkung auf den Beschauer üben. Die Gestalten des verlorenen Liebespaares schweben, in wallende Gewänder von bläulichem Weiss gehüllt und kraftlos an einander geschmiegt, in mitten der fahlen Schatten der Hölle dahin, und die ewige Tragödie ihres durch sündige Liebe verwirkten Lebens prägt sich in ihren Zügen aus, deren Schönheit eine geisterhafte — eine Schönheit des Todes ist. Die Vorstellung des Lebens im Tode, der ewigen Qual und Hoffnungslosigkeit, durchdringt dieses ganze in echt Dante'schem Geist empfundene und schön componirte Gemälde. In Watts' «Paolo und Francesca» ist die malerische Verwerthung eines dichterischen Motives in so selten hohem Grade gelungen, dass die Vision des Poeten und die Auffassung des Malers sich vollständig decken. Die weinerliche Sentimentalität Ary Scheffer's und die theatralischen Attitüden in den Doré'schen Illustrationen sind gleich weit entfernt von der strengen, selbst im Ausdruck der Leidenschaft bewahrten Ruhe des grossen Italieners. Auf diesem Bilde aber sehen wir, was Dante's Geist erblickte.

Als Darsteller des schmutzigen Elends, der gemeinen und hässlichen Seiten des modernen Lebens ist Watts nicht in seinem Element. Er steht ihnen zu fern, daher fehlt ihm für die ergreifenden Momente, welche sie bieten, die rechte Sympathie. Trotzdem hat er sich mehrmals in dieser Richtung versucht.

Ist nun Watts auch halb und halb zu den träumerisch beanlagten Naturen zu zählen, so lässt er sich doch keineswegs gänzlich von der Phantasie beherrschen, was besonders aus seinen Darstellungen lebender Menschen zu ersehen ist. Und so hat er denn auch in keinem Fach so viele Erfolge zu verzeichnen, als in der Portraitmalerei. Natürlich ist sein Stil sämmtlichen neuen und neuesten Richtungen auf dem Gebiet der Bildnissmalerei, besonders den Ideen der modernen französischen Schule, direct entgegengesetzt. Dies zeigt sich auch in der Nüchternheit seiner Farbenstimmung, seiner Vorliebe für die gedämpften Töne, seiner Abneigung gegen Alles, was darauf berechnet erscheint, in's Auge zu fallen. Sodann weiss er die Kraft, welche in der Beschränkung liegt, sehr wohl zu schätzen und mit feinem Verständniss anzuwenden. Grundsätzlich hält er sich als Portraitmaler nicht an den flüchtigen Moment oder das rein Aeusserliche. Ihm ist es nicht um die sogenannte realistische Wahrheit, die auch der Photograph erzielt, und eben so wenig um coloristische Geschicklichkeitsproben in der Wiedergabe der Stoffe und Farbenreize zu thun. Er will vor Allem das Wesen der Persönlichkeit erkennen und festhalten. Durch seine künstlerische Divinationsgabe, verbunden mit seiner technischen Meisterschaft, gelingt ihm dies vortrefflich, und am besten, wenn er Menschen von hoher geistiger Bedeutung zu malen hat. Sind seine Modelle weniger charakteristisch, so zeigt er sich, wo ihnen selbst ein anziehendes Aeussere nicht abzusprechen ist, oft unvortheilhafter und lässt in Bezug auf die Aehnlichkeit zu wünschen. Aber glücklicherweise haben gerade diesem Künstler, dessen Specialität gleichsam die Wiedergabe der Seele ist, sehr viele geistig hervorragende Männer seiner Zeit gesessen. Eine Sammlung dieser interessanten Portraits, welche er in seinem Atelier aufbewahrt und der englischen Nation zum Vermächtniss bestimmt hat, wird nicht allein einen künstlerischen, sondern auch einen historischen Werth behalten. Zu den von ihm gemalten berühmten Engländern gehören — um mit den Dichtern zu beginnen — Tennyson, Browning, Swinburne, Rosetti, Morris Matthew Arnold, Henry Taylor; unter den Schriftstellern und Gelehrten befinden sich Carlyle, Stuart Mill, Lecky, Leslie Stephen; zu den Staatsmännern zählen Gladstone, Dilke, der Herzog von Argyle, die Lords Salisbury, Shaftsbury, Lyndhurst und Sherbrooke; die hohe Geistlichkeit sehen wir durch Dean Stanley, Cardinal Manning, Dr. Martineau vertreten, und von den Malern sind Burne Jones und Watts selber zu erwähnen. Fürwahr eine stattliche Liste! Und bei jedem Einzelnen ist seine specielle Geistesgabe als Hauptmoment der Aehnlichkeit behandelt. Dieses Hervorheben der intellectuellen Eigenart, deren Ausdruck manchen auf der höchsten Stufe der Technik stehenden Malern entgeht, ist eben von wesentlicher Bedeutung für die Aehnlichkeit eines Bildnisses, und zwar weit mehr, als naturgetreue Detailausführung; denn diese betrifft häufig das Nebensächliche und Zufällige, schliesst aber eine falsche Auffassung des Wesentlichen nicht aus, ja, bedingt eine solche sogar, wo sie in unmotivirter Weise hervortritt.



J. J. Henner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mädchen aus dem Oberelsass.

Watts' technische Vorzüge in der Bildnissmalerei sind kräftige Pinselführung, meisterhafte Beherrschung der gedämpften Farben, vortreffliche Modellirung und in der Behandlung der Formen des Antlitzes eine subtile Verschmelzung der Licht- und Schattentöne. Macht sich auch zuweilen der Einfluss der alten venezianischen Portraitmaler bei ihm geltend, so hat er sich doch im Ganzen auf diesem, wie auf den übrigen Gebieten seiner Kunst einen frischen, ihm selbständig eigenen Stil bewahrt, der in seltener Weise von Manier frei ist und stets charakteristisch wirkt. Sein vor 25 Jahren gemaltes Bildniss Joachim's, genannt «A lamplight study», berührt sogar fast verblüffend durch die Schärfe des geistigen Ausdrucks und die Lebenstreue der Züge. In den weiblichen Portraits erreicht Watts nicht immer den Höhepunkt seines Könnens, es sei denn, dass sein Modell im hohen Grade interessant ist, wie z. B. Miss Tennant, die jetzige Gattin des Afrikareisenden Stanley. Aber keines von seinen Portraits verleugnet den Meister in der Erkenntniss der Menschenseele, jedes einzelne bekundet nicht nur die Kunst eines grossen Malers, sondern auch die Kraft eines hervorragenden Denkers. Es sind ganz aussergewöhnliche Fähigkeiten des Verstandes, wie des Gemüthes, welche diesem Manne mit so vielen ganz verschieden gearteten Geistern höchsten Ranges Fühlung geben. Unter allen diesen, die intellectuellen Kräfte im Leben der Nation vertretenden Zeitgenossen, die Watts gemalt hat, ist kein Einziger, bei dem es ihm nicht gelungen wäre, genau den Grundton zu treffen.

Den Landschaften Watts' habe ich keine eingehende Besprechung gewidmet, wenngleich er auch manchen schönen Erfolg in dieser Kunstgattung erzielt hat. Indessen ist er auf diesem Gebiet verhältnissmässig weniger thätig gewesen und hat sich mehr darauf beschränkt, die Natur als Umgebung seiner menschlichen und übersinnlichen Gestalten zu verwerthen. Es giebt jedoch kein Fach der Malkunst, in welchem er sich nicht versucht und mehr oder minder ausgezeichnet hätte. Als ein grosser Verehrer der Frescomalerei hat er mehr als irgend ein Anderer gethan, um diese Kunst in England einzubürgern, obwohl die Ungunst des Climas für dieselbe ein grosses, wenn nicht gar verhängnissvolles Hinderniss bildet. Unter diesem schädlichen Einfluss haben die Fresken im Westminster-Palast bedeutend gelitten. Einmal erbot sich der Künstler, nur gegen Erstattung des Herstellungs-Materials die grosse Halle des Euston-Bahnhofes mit Wandgemälden zu schmücken. Dieser Plan ist indessen nie zur Ausführung gelangt, was kaum zu beklagen ist, in Anbetracht der ungeschützten Lage des Raumes und der daraus folgenden Gefahr für die projectirte Malerei. Er folgt der Methode und Anleitung Cennini's, und seine in Privathäusern befindlichen Fresken, welche vor Gas und Feuchtigkeit geschützt sind, haben sich in gutem Zustande erhalten. Die grosse Speisehalle für die Juristen von Lincoln's Inn weist eines der anerkannt besten Frescogemälde von Watts auf, sein «The School of Legislature». Das ausserordentlich schöne Werk, welches an der nördlichen Wand, deren ganze Fläche es einnimmt, vortrefflich zur Geltung kommt, erinnert etwas an Raphael's «Schule von Athen» und führt uns die grössten Gesetzgeber der Welt von Moses bis Eduard I. vor. Die dreissig Colossal-Figuren sind in höchst wirkungsvoller Gruppirung auf drei Stufenreihen vertheilt. Des Künstlers glänzende Gabe für Zeichnung und Composition, seine edle und breite Darstellungsweise finden wir hier in einer Kunstgattung bewährt, von welcher England bisher nur wenige und zwar nicht hervorragende Leistungen besitzt. Hoffentlich bleibt dieses Werk lange von dem verderblichen Einfluss der Zeit verschont.

Watts erachtet das Erlernen dieser Art Malerei von hoher Wichtigkeit für die Ausbildung eines Kunstschülers, und er wird nicht müde, private und öffentliche Corporationen auf die dringende Nothwendigkeit hinzuweisen, dass zum Studium nach dieser Richtung hin möglichst viel Gelegenheit geschafft werde. Der wolkenschwere Himmel Englands indessen und die zerstörenden Wirkungen der unbeständigen Temperatur daselbst sind nicht ermuthigend für eine Thätigkeit, deren Ergebniss nur selten bei genügendem Licht gesehen wird und bald nach der Vollendung der Zerstörung anheim fällt.

Dass Watts auch der Bildhauerkunst viel Studium gewidmet hat, davon zeugen nicht nur seine Leistungen als Maler, sondern auch die Proben seines Könnens in der Plastik selbst. Unter seinen Sculpturen zählt zu den bedeutendsten die grosse, in Bronce ausgeführte Reitergruppe für das dem Begründer der Familie des Herzogs von Westminster, Hugh Lupus, errichtete Denkmal in Chester. Auch die Cathedrale in Lichfield

birgt ein von Watts modellirtes Denkmal, und seine Büste der sterbenden Clytia ist ein Bildwerk, das einen hohen Grad von Begabung und Feingefühl für die plastische Kunst verräth.

In England sind die Künstler mehr als in anderen Ländern auf Erfolge beim Privatpublicum angewiesen. Dass hieraus in künstlerischer Hinsicht manche Nachtheile erwachsen, liegt auf der Hand, aber die Erfahrung lehrt auch anderentheils, dass die englische Regierung, wo sie Staatshilfe verfügt hat, nur in den seltensten Fällen so glücklich inspirirt gewesen ist, wie s. Z. bei dem jungen Watts. Sonst pflegt sie oft die bedenklichsten Fehler in dieser Beziehung zu machen. Die Kunst blüht in England nur als exotische Pflanze. Mr. Watts, der von dem Wunsche beseelt ist, sie als ein Gut von nationaler Bedeutung betrachtet zu wissen, hat ein schönes Beispiel von patriotischer Gesinnung gegeben, um dieses Ziel fördern zu helfen. Im Jahre 1886 machte er eine Anzahl seiner berühmtesten Gemälde der englischen Nation zum Geschenk, der er auch die Sammlung als Erbschaft bestimmt hat, welche sich in seinem Atelier befindet.

Nicht ohne Interesse dürfte ein Blick auf Watts' Technik sein, denn auch hierin zeigt er sich ebenso originell und zielbewusst, wie in seinen Entwürfen. Seine Methode besteht darin, die Farben mosaikartig eine neben die andere, zu setzen, anstatt zu unterlegen und zu übermalen. An den Umrissen mischt er natürlich, aber nie trägt er helle Farben über dunklere auf. Er vermeidet es thunlichst, Weiss mit transparenten Farben zu vermischen, und wählt lieber solche, deren Substanz mehr durchsichtig als körperlich ist. Er glaubt, dass sein bis auf den Grund transparent gehaltener Farbenauftrag mit der Zeit an Glanz gewinnen und dann gleich dem leuchtenden Colorit der Glasmalerei wirken wird. Bei den Farben selbst legt er auf Schönheit derselben grossen Werth, und er nimmt sie voll und trocken, mit nur sehr wenig Bindemittel. Für die Richtigkeit seiner Ansicht dürfte die Thatsache sprechen, dass einige seiner Bilder, die vor bald einem halben Jahrhundert gemalt sind, an Frische des Colorits, ohne dass er seitdem irgend etwas dazu gethan hat, die meisten seiner neueren Gemälde weit übertreffen. Die Farben scheinen sogar förmlich von innen heraus zu leuchten, was einen wunderbar schönen Effect ergibt.

Von Mr. Watts' Privatleben ist wenig zu berichten, er lebt fast nur in seiner Kunst und für dieselbe. Als er schon im reiferen Alter stand, verheirathete er sich und beging den Fehler, ein ganz junges Mädchen, beinahe noch ein Kind, zu erwählen. Bedrückt von dem Ernst ihres Gatten, für dessen Streben es ihr an Verständniss mangelte, und der seinen Malereien mehr Aufmerksamkeit zuwenden mochte als ihr, spielte sie ihm eine Menge toller, im Grunde freilich nur kindischer Streiche, die den ernsten Mann fast zur Verzweiflung trieben, bis sie — selbst in Verzweiflung gerathen — davon lief. Sie wurde eine berühmte Schauspielerin, die beste, welche die englische Bühne zur Zeit besitzt, Henry Irving's Mitgenossin bei allen seinen dramatischen Unternehmungen — die gefeierte Ellen Terry. Erst nach langen Jahren hat sich Mr. Watt entschlossen, ihren wiederholten Gesuchen um Scheidung nachzugeben. Und vor zwei Jahren ist er, trotz seines Alters, eine neue Heirath eingegangen, ebenfalls mit einer Dame, die bei weitem jünger ist als er. Eine passendere Ehe scheint es dieses Mal indessen zu sein, wenigstens in Bezug auf das beiderseitige Temperament.

Sein Heim befindet sich noch heute, wo er es vor vielen Jahren aufgeschlagen hat — im Little Holland House, einer Art Filiale jenes berühmten, grossen Holland House des kunstliebenden Lord Holland, welcher einer der wärmsten Freunde Mr. Watts' gewesen ist. Hier hat der Künstler eine grosse und schöne Gemäldegalerie für sich eingerichtet, wo die bedeutendsten seiner Bilder hängen. Diese Galerie hält er in dankenswerther Liebenswürdigkeit für die Sonnabend- und Sonntagnachmittage dem Publicum geöffnet, er selbst aber ist dann niemals dort zu finden. Ueberhaupt zieht er sich mit fast peinlicher Beflissenheit in sein Privatleben zurück, er will von der Welt nur in den Werken gekannt sein, welche er für sie geschaffen hat.

Dass die Nachwelt stets die zeitgenössischen Kunsturtheile umstösst, ist eine nachgerade sprichwörtlich gewordene Weisheit. Trotzdem dürfte Mr. Watts, nach seinen besten Schöpfungen und seinem künstlerischen Lebensgang zu schliessen, als einer von Denen zu bezeichnen sein, «welchen», wie ein treffender Ausspruch besagt, « ein bleibender Sieg gewährt ist; die, ob Realisten oder Idealisten, stets mit Sicherheit durchdringen, und deren Werke den Streit der Schulen überdauern werden». Dieser Maler ist in der That einer von den wenigen lebenden Künstlern, die während ihrer ganzen Laufbahn ihren erwählten Zielen treu geblieben sind.

UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS

VON

FRED. WALTHER.

III.

THURE FREIHERR VON CEDERSTRÖM.

Seit Ende der Siebzigerjahre sind bei allen Münchener Ausstellungsgelegenheiten, im «Glaspalast» und im Kunstverein, Thure von Cederströms Genrebilder gerne und oft gesehen worden. Meist kleinen Formats, erfreuten sie schon von jeher durch die unendliche Sorgfalt und Liebe der Ausführung, durch die Reinheit ihrer Zeichnung und die Gewissenhaftigkeit, mit der Stoffe und stilllebende Einzelheiten bis zum Eindruck greifbarer Plastik darauf durchgebildet waren. Meist waren es Kostümbildchen und Klosterszenen, die wir hier von Cederströms Hand gesehen haben; vielfach einzelne Cavaliere in den reichen und malerischen Trachten des 17. Jahrhunderts, oder Gruppen zechender oder studirender Mönche in den faltigen Kutten verschiedener Orden. Der Gegenstand stets einfach und für sich selbst redend, die Köpfe lebendig und charakteristisch und Alles merkwürdig scharf gesehen, mit offenen, ehrlichen Augen gesehen. Der Künstler hat nie versucht, die Dinge so aufzufassen, wie es eine herrschende Kunstrichtung opportun erscheinen liess, sondern er hat vollkommen seinen eigenen klaren Augen vertraut. Und die Ehrlichsten in der Kunst sind doch die Besten — nicht als ob alle Ehrlichen immer gut wären! Aber sie sind es sicherlich öfter als Die, die Konzessionen machen und die geschmeidigen Kammerherren der Fürstin Mode.

Thure von Cederström ist geboren am 25. Juni 1843 auf dem Gute seiner Eltern Åryd in der Provinz Småland in Schweden als der Jüngste von fünf Geschwistern. Seines Vaters, den er schon im fünften Lebensjahre verlor, erinnert sich der Künstler, wie er erzählt, so gut wie gar nicht; jener war Cavallerieoberst und nur das bunte militärische Gepränge bei seinem Begräbnis blieb seinem Sohne im Gedächtnis und ist heute dessen erste und lebhafteste Erinnerung aus der Kinderzeit.

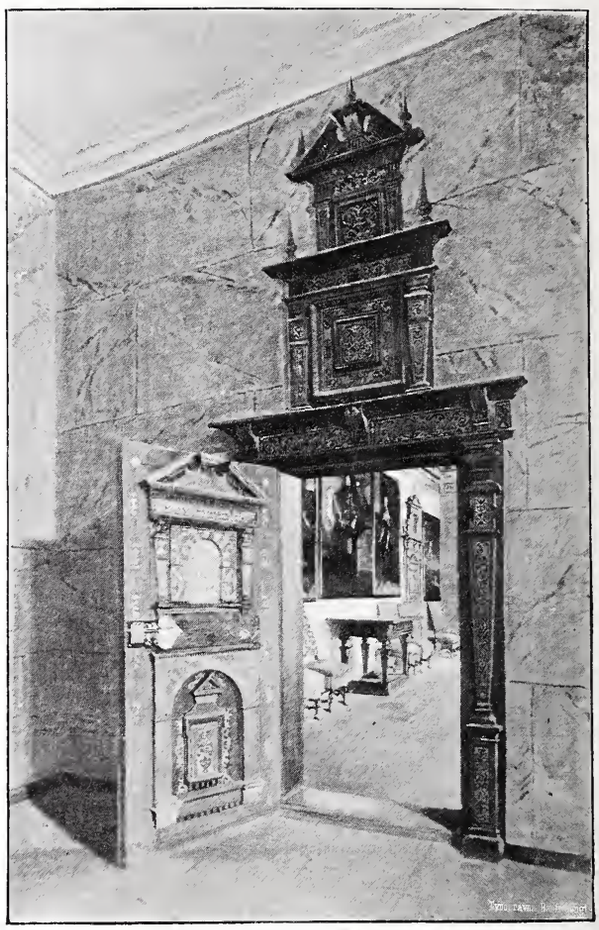
Von einem Hauslehrer aus geistlichem Stande erhielt Cederström seine erste Erziehung, dabei sicherlich

Th. von Cederström. «Schach — matt.»

Alles eher als künstlerische Anleitung oder auch nur Anregung erhaltend. Früh bekommener Anregung hatte er überhaupt seine späteren künstlerischen Neigungen nicht zu danken. Im Elternhause gab es weder Kunstpflege noch Bilderschmuck, noch irgend welch sonstiges Kunstwerk, wodurch ein latent vorhandener Malersinn geweckt werden konnte; nur die Mutter unseres Künstlers hatte früher, der zu Beginn des Jahrhunderts herrschenden Mode der Blumenmalerei folgend, die Pinsel geführt und merkliches Talent dabei verrathen; ein Moment, das doch vielleicht nicht zu unterschätzen ist. Moderne Physiologen behaupten ja, dass bei den überwiegend meisten Künstlern sich eine hereditäre Veranlagung bei sorgfältiger Forschung nachweisen lassen müsse. Sonst war in Cederström's Elternhaus von Kunst, wie gesagt, wenig die Rede. Seine Einrichtung war in dem hervorragend nüchternen Stil vom Anfang unseres Säkulums gehalten; von Geschwistern zeigte Niemand irgend welche Anlagen künstlerischer Art.

Und trotz der mangelnden Anregung zeigte sich des kleinen Mannes künstlerische Ader früh genug. Er war ein sehr lebhaftes Kind und nicht leicht zum Stillsitzen zu bringen. Da pflegte ihm denn, wenn er gar zu lebendig wurde, seine Mutter einen Bleistift und ein Stück Papier zuzuschieben, und man erzählte ihm später, dass dieses Mittel die beabsichtigte Wirkung selten oder nie verfehlte.

Seltsamerweise entstand inmitten der nüchternen Umgebung in dem Knaben eine unerklärliche aber leidenschaftliche Liebhaberei für Alterthümer, während seine Altersgenossen Eier und Schmetterlinge, Stahlfedern, Käfer oder Siegelabdrücke sammelten, trug er sich alterthümliche Objekte aller Art zusammen. Das trug ihm — der Sport war damals in Schweden noch nicht so verbreitet, wie er es heute allenthalben ist — Spott und Neckereien von allen Seiten ein und er musste sich den Spitznamen «Lumpensammler» gefallen lassen. Ueber seine ersten Schuljahre weiss Thure von Cederstrom nicht viel Interessantes zu berichten und sie zeigten grosse Aehnlichkeit mit denen anderer Jungen. An die Zukunft und das «Werden» dachte er nicht viel und die meisten Lehrgegenstände erweckten in ihm nicht mehr, als das übliche Interesse. Nur die Zeichenstunde! Und hatten seine damaligen Lehrer selbst was Besseres gekannt, so, meinte er, würden sie ihm wohl auch was Besseres gelehrt haben, als geschmacklose



Th. von Cederström. Aus dem Schlosse Tidö in Schweden.

Vorlagen in Strichmanier zu kopiren. Zum Klassenersten hat er es nie gebracht, das ist nachgewiesen. Auch kein Unglück! Unter den Menschen, die was Rechtes oder was Besonderes erreicht haben im Leben, ist selten Einer, den in der Schulzeit die Würde eines «Primus» schmückte.

Auch Künstlerträume haben damals den Knaben nicht begeistert. Und als die Jahre kamen, wo es galt, sich für einen bestimmten Beruf zu entscheiden, da meinte er, sonderbar genug, dass er nur als Marineoffizier sein Lebensglück finden könne. Er hatte, im Lande geboren und erzogen, nie das Meer gesehen, und ihm selbst war später räthselhaft, wie er zu der Idee kam, ein Seeheld werden zu wollen. In Wahrheit war's kaum ein Räthsel. Auch bei uns Festländern träumt jeder wackere Junge von kühner Seefahrt und allerhand nautischen Abenteuern, und Thure Cederström's Grossvater war überdies Generaladmiral der schwedischen Marine gewesen, hatte tapfer für sein Vaterland gefochten und seine Enkelkinder hatten oft

B. Galofre y Gimenez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heimkehr vom Feste.

Th. von Cederström pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Quartett.

genug im Elternhaus von seinen Thaten und Erlebnissen erzählen hören. Ja die Vererbung! Zunächst kam der Jüngling, der noch nicht 15 Jahre zählte, in eine Stockholmer Erziehungsanstalt, um für das Cadettencorps, wo jenes Alter als nächste Eintrittsbedingung galt, vorbereitet zu werden.

Nach ziemlich kurzer Zeit gab unser Seeheld den Gedanken, Marineoffizier zu werden, wieder auf; die Kauffahrtei reizte ihn mehr und er wollte nun künftig als Kapitän eines flotten Handelsschiffes die Meere durchschweifen.

Dies Verlangen wurde ihm zu seinem Glücke jedoch rundweg abgeschlagen. Das gab seinen nautischen Liebhabereien einen schweren Stoss. Den Rest aber gab ihnen seine erste Seereise mit der dabei gekosteten Seekrankheit. Alle Marine und Seefahrerei der Erde war ihm nun auf immer verleidet.

Th. von Cederström. Das sogenannte «Herrenhaus» Kloster Maulbronn.

Er trat in's Cadettencorps ohne sonderliche Lust für's militärische Fach und verbrachte dort manches Jahr — nutzlos, wie er selbt meint, aber, wer kann das sagen. Die Beschäftigung mit den Büchern, vor Allem das Auswendiglernen, war nicht seine Sache und mit dem Examen stand er stets auf gespanntem Fusse. So schuf er sich selbst viel freie Zeit und die wandte er dann in seiner Weise an: zum Zeichnen von Albumblättern, Landkarten, zum linearen Zeichnen von Blockhäusern, Brücken und anderen Architekturwerken, von Festungen — ja in Ermanglung von etwas Besserem von Kanonen-Lafetten und dergleichen. Alles, was Zeichnen hiess, war seine Lust und er hat seinen Kameraden oft damit ausgeholfen.

Die Liebe zur Kunst war in der Brust des Jünglings wach geworden.

Es war damals seine grösste Freude, wenn er nun Sonntags irgend ein Maler-Atelier in Stockholm besuchen durfte und die Leute vor ihren Staffeleien sah.

Selbst einmal ein Maler zu werden, daran dachte er noch nicht. Aber die Kunst freute ihn. Und so ging er einmal — charakteristisch genug — zu einem Maler und bestellte sich ein Oelbild, wozu er das Thema angab: es sollte Cadetten darstellen, die in kleinem Handschlitten fahren, und er selbst wollte mit einigen Freunden in einem solchen Schlitten abkonterfeit sein. Recht ernsthaft ist dieser Auftrag wohl nicht aufgefasst worden. Denn jener Maler hat das bestellte Bild nie fertig gestellt und wohl auch nie angefangen.

Th. von Cederström. Die Sakristei in der Stadtkirche zu Rudolstadt.

Auch die Cadettenjahre gingen vorbei, ohne dass Cederström trotz aller Liebe zum Zeichnen und Malen eine ernsthafte und bestimmende künstlerische Anregung erhalten hätte und so trat er denn nach absolvirter Schule in das Leibgarderegiment zu Pferd ein. 1869 bis 1870 nahm er einjährigen Urlaub nach Paris und dort erhielt er einen Einblick in das Leben und Treiben, das Ringen und Streben der Kunstler, sah verschiedene Ateliers, lernte einen Beruf näher kennen, zu dem er sich für's Erste noch nicht ganz heran wagte — aber als Dilettant wurde er in diesem Jahre bereits Schüler bei Salmson.

Das glückliche Jahr verging und er wurde wieder Soldat, kehrte nach Schweden zurück und erhielt ein Kommando zur Offiziersreitschule, wobei er mit den übrigen Kameraden auf einem Schlosse auf dem Lande in herrlicher Lage einquartirt wurde. Sie hatten dort Pferde zuzureiten, Hufbeschlag zu studieren, zu fechten u. s. w. und im Uebrigen viel freie Zeit. Diese benützte er denn in aller Stille, seinem alten unbezwinglichen Hange zu folgen, zu zeichnen und zu aquarelliren. Und dort erhielt der künftige Maler seinen ersten künstlerischen Auftrag, auf den er nicht wenig stolz war. Der Chef der Equitation bat ihn eines Tages, für eine neuerbaute Stallung den Entwurf zu einer Wetterfahne zu machen. Sie erhielt die Form eines springenden Gaules: ob sie sich noch im Winde dreht?

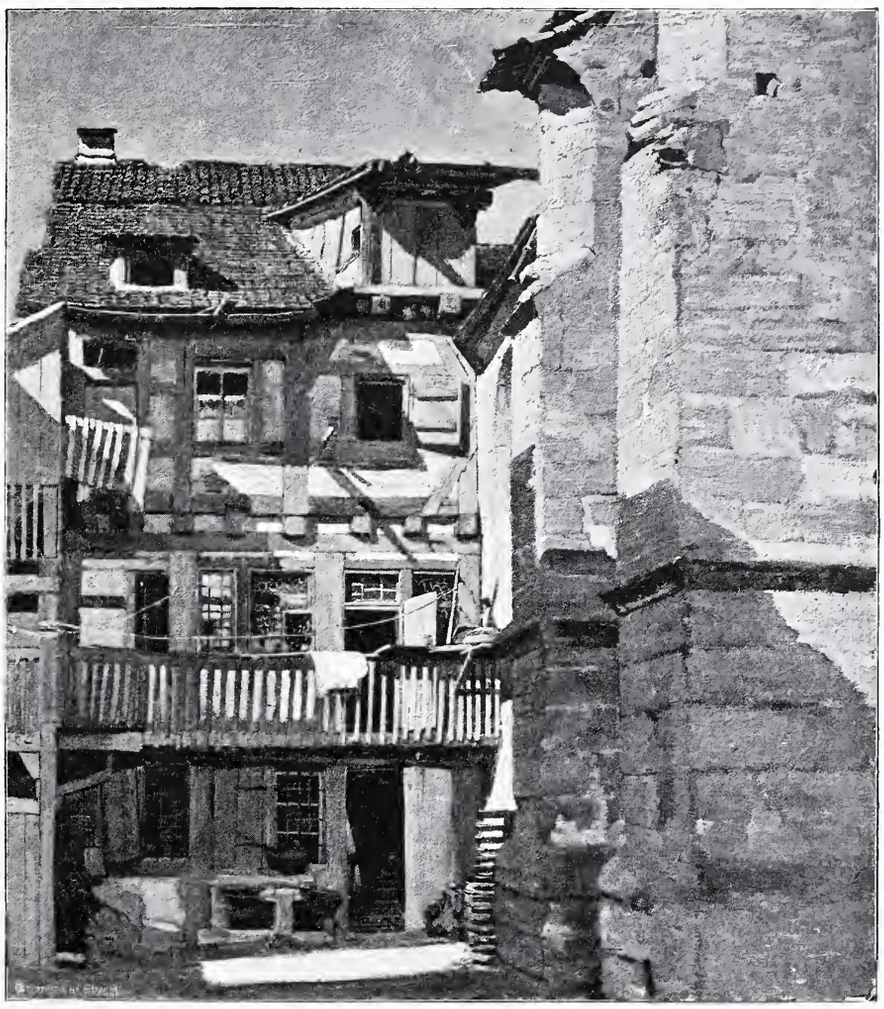
Auf dem Lande, im Verkehr mit der Natur, entstand im Herzen des jungen Mannes immer dringender die Sehnsucht nach anderer, nach künstlerischer Beschäftigung. Als die Offizicre nun gar nach Stockholm zurückkehrten, wurde ihm der eintönige Garnisonsdienst vollends zum Ueberdruss. Er schrieb seiner Mutter, die über den abermaligen Berufswechsel nicht wenig erschrak, dass er Maler werden wolle. Die Mutter rief brieflich seinen früheren Vormund, einen hohen Beamten, zu Hilfe, dem wankelmüthigen Sohne in's Gewissen zu reden. Dieser that auch sein Bestes in diesem Sinne — aber umsonst! Da ging denn der Vormund zu einem Maler — E. Lundgren hiess er und war zu seiner

Zeit als Aquarellist in England sehr geschätzt — und trug diesem die Sache vor. Zuletzt fragte er ihn, ob der junge Renegat auch genügend Talent besässe. Das könne er noch nicht entscheiden, meinte er, da er von Cederström bisher keine selbständige Arbeit gesehen. Aber das könne er sagen: «Wenn er Maler werden will, so wird er Maler werden, dann nützt Ihnen alles nichts.»

Das gab nun den Ausschlag und alle Bekehrungsversuche und Einwendungen von Mutter und Exvormund verstummten hinfort. Thure von Cederström verlangte und erhielt seinen Abschied.

Leicht wurde es dem angehenden Künstler von seiner übrigen Familie gerade nicht gemacht. Ein wahrer Sturm brach los gegen seinen Entschluss, jetzt Künstler zu werden. Eine ältere Dame der Familie ging in ihrer Entrüstung sogar so weit, dass sie sagte, unser Mann sei «ein Schandfleck für die Familie, da er ein entehrendes Handwerk ergriffen hätte». Er hat ihre Worte noch frisch im Gedächtnisse und es möchte ihm wohl Spass machen, wenn die würdige Dame diese Zeilen zu Gesicht bekäme.

Cederström ging nun zu Lundgren, zunächst um ihm zu danken für den bestimmenden Einfluss, den er auf sein Leben gewonnen, dann aber auch, um an ihn die Frage zu richten, was jetzt zu thun sei. Seine Sehnsucht war Italien, das Land der Sehnsucht für alle jungen Künstler, wie überhaupt für Alle, deren Herzen in lebhafterem Tempo schlagen. «Da thun Sie recht!» meinte Jener, «Bleiben Sie aber auf der Durchreise ein paar Jahre in Deutschland». Und der Andere fuhr nach Düsseldorf, um dort Jemanden zu finden, bei dem er sich im Aquarellmalen weiter ausbilden konnte. Man lachte ihn aus. Sie sagten: «Aquarellmalen in Deutschland — das geben Sie nur gleich auf!»

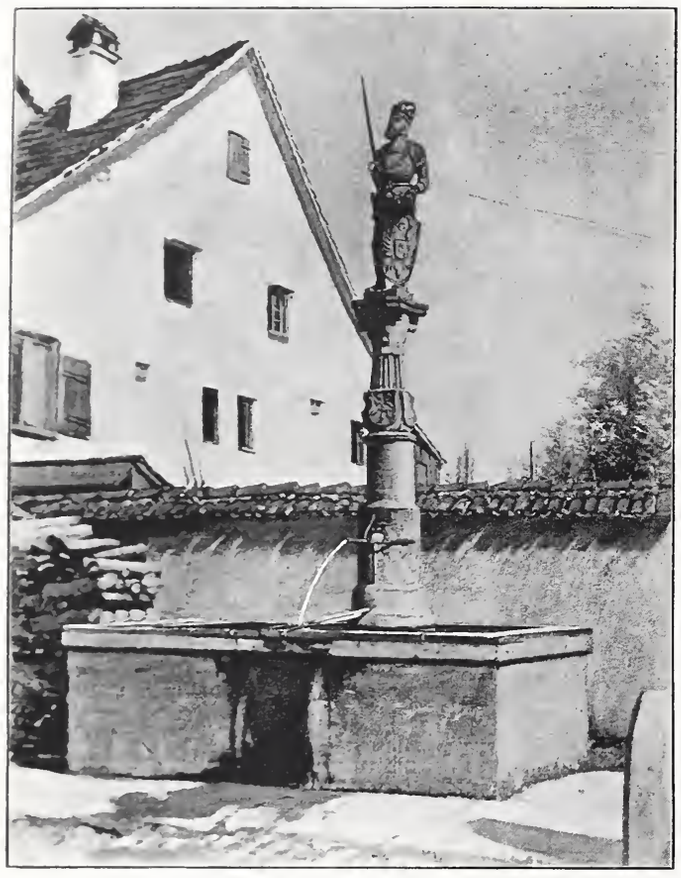


Th. von Cederström. Aus Überlingen.

So ging er denn zu dem bekannten Historienmaler Albert Baur zu Aachen (geboren 13. Juli 1835) und fragte, ob er nicht dessen Schüler werden könne.

«Zeigen Sie mir einmal Etwas, was Sie gemacht haben?» — «Ich habe noch nichts gemacht», musste der junge Mann antworten, worüber der Andere sichtlich erschrak. Cederström stand damals in seinem 28. Lebensjahre. Er trat übrigens nichtsdestoweniger zu Albert Baur in die Schule, erst als Schüler und dann als Freund.

Im Jahre 1872 wurde Baur zum Professor an der grossherzoglichen Akademie in Weimar ernannt, und sein Schüler Cederström folgte ihm in die ehrwürdige Musenstadt. Albert Baur war ein eminenter Lehrer und legte seine Befähigung zu seinem hohen Berufe namentlich durch Eines an den Tag: er liess seine Schüler ihre eigenen Wege gehen. Wer deutsche Akademieverhält-



Th. von Cederström. Der ehemalige Kaiserbrunnen in Ueberlingen.

nisse kennt, weiss, was das sagen will. Viele, viele Talente sind getödtet, sind erstickt worden durch das vorherrschende Bestreben der Professoren, ihre Schüler in den Bann der eigenen subjektiven Anschauungsweise zu zwingen; manchem Talente ist dadurch die Kunst überhaupt verleidet worden — und die waren noch fast am Besten daran! Denn ein grosser Theil der Anderen ist in blöder Nachahmung verflacht oder hat erst nach schweren Kämpfen den Staub der Akademie wieder von sich abgeschüttelt. Nur die Berufensten wahrten ihre Persönlichkeit — und die hatten sich genug darum zu plagen. Doch das führt weit ab!

Von Weimar aus unternahm der junge schwedische Maler, denn das war Cederstrom nun aus einem Seefahrer und einem Reitersmann endlich geworden, seine erste Studienreise und zwar nach den malerischen Klosterruinen von Maulbronn und dem erzbischöflichen Palais in Bruchsal. Bald folgten dieser Reise andere, grössere, nach Italien, an die lieblichen Gestade des Bodensees, zurück in's Vaterland nach Schweden u. s. w. Im Jahre 1876 trieb das Heimweh den Freund und Lehrer Professor Baur heim in's Rheinland, er ging nach Düsseldorf zurück.

Thure von Cederström zog 1877 nach München, wo so viele nicht deutsche Künstler eine liebe und geliebte Heimath gefunden haben.

Als er im Herbst 1871 vom elterlichen Hause Abschied nahm, hatte er der Mutter versprechen müssen, nach fünf Jahren sein erstes Bild nach Hause schicken zu müssen. Es ward ihm die Freude, dieses Versprechen schon im dritten Jahre einlösen zu können. Er schickte 1874 ein Bild, von dem er selbst sehr bescheiden spricht, als Probe dessen, was er erreicht, in die Heimath und das Bild hatte dort schönen Erfolg. Der beste Erfolg aber mag für den Künstler darin bestanden haben, dass sich von jenem Tage an seine Mutter mit seinem Schicksale und seiner Berufswahl aussöhnte.

Seitdem hat sich sein Künstlerleben glatt abgesponnen.

Er war stets der Fleissigsten Einer von dem Zeitpunkte an, da er seiner Neigung folgen und dem selbstgewählten Lebensziele näher treten durfte. So folgte Bild auf Bild — es ist nachgerade eine stattliche

Th. von Cederström. (Erste Studie.) Das Refektorium des Cistercienserklosters Maulbronn.

P. Meyer-Mainz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hubertustag.

Zahl geworden und sie haben sich alle der besten Aufnahme erfreut.

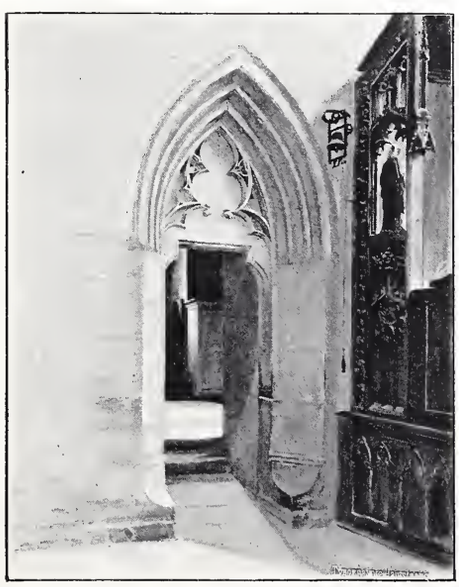
«Und nun male ich halt so weiter», sagt Thure von Cederström, die schlichte Erzählung seiner Lebensgeschichte beschliessend.

Keine wilddramatische Künstlerbiographie, aber ein schönes, erfreuliches, gesundes Bild einer künstlerischen Entwicklung. Kein wolkenstürmendes Talent — aber eine warmherzige, begeisterte, ehrliche Malernatur, die wohl nicht wie «Flammenwahnsinn den Beruf» spürte, aber doch wie einen heiligen, unwiderstehlichen Drang, dem sie folgte, was auch entgegenstand, sobald er erkannt war.

Der vorstehenden Betrachtung sind Nachbildungen von Cederström's Studien beigefügt, die erkennen lassen, mit wie durchdringendem Blick, mit wie eingehendem Fleiss und mit wie sicherer Hand er seine geliebte Arbeit that. Auch gegenständlich sind die ehrwürdigen, zum Theil hochoriginellen Architekturbilder reizvoll genug. Schildern sie doch Ergebnisse einer Kultur, die unserer heimischen unendlich nahe verwandt ist.

Am meisten bekannt ist Cederström, wie gesagt, wohl dem grossen Publikum durch seine liebenswürdigen und humorvollen Schilderungen aus dem Klosterleben. Sein Stoffgebiet ist hiebei mit dem Eduard Grützner's ziemlich identisch, wenn er auch durchaus nicht zu den Nachahmern dieses Künstlers gehört. Er schildert uns seine behäbigen Klosterherren beim Weinglase und in der Bibliothek, musizierend, beim Billardspiel, im Kreise lustiger gebetener oder ungebetener Gäste, am Schachbrett, am grossen Globus der Klosterbücherei studirend, oder über den weltlichen Scherzen der «Fliegenden Blätter» schmunzelnd — kurz in allen möglichen Phasen klösterlichen Stilllebens. Neben den schon erwähnten Kostümfiguren hat der Künstler übrigens auch eine Anzahl gelungener bäuerlicher Typen aus seiner zweiten Heimath im Bayerlande gemalt. Durchdringender Fleiss, Reinheit der Zeichnung und Klarheit der Farbe sind immer die Signatur seiner Bilder gewesen.

Wiederholt und im letztvergangenen Sommer hatte die Münchener «Internationale» nicht zum Wenigsten seiner Mühewaltung das Zustandekommen einer hochinteressanten «schwedischen Abtheilung» zu danken. Leute, die mit ihm zusammen dabei thätig waren, rühmen die vornehme, gerechte Art seines Urtheils, das nicht nach künstlerischen Konfessionen fragt, sondern Alles schätzt und Allem wohl will, was gut — was Kunst ist.



Th. von Cederström. Aus der Münsterkirche zu Ueberlingen.

UNSERE BILDER.

Wer am Inhalte den Werth eines Bildes misst, dem könnte man wohl aus der Reihe unserer Darbietungen einen ganz anmuthigen Roman erzählen, einen solchen, der durch mehrere Geschlechter hindurch reicht, aus dem verschiedene Maler ein Kapitel illustrirten, Einer ohne vom Anderen etwas zu wissen.

Er beginnt vor mehr als hundert Jahren, dieser Roman unserer Illustrationen. Der Sohn Kaiser Franz I., Erzherzog Maximilian Franz Xaver von Oesterreich, sitzt auf dem alten Throne der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln. Er hat heute viel Gäste. Aus Frankreich sind des armen gefangenen Königs Ludwig des XVI. Bruder herüber gekommen. Das ganze Rheinland ist voller Emigranten, vornehme Herren mit sehr vornehmen und das heisst soviel wie sehr schlechten Sitten, die das ihnen unersetzliche Paris, soweit es an ihnen ist, auf deutsche Erde zu versetzen streben. Fest folgt auf Fest und die deutschen Kirchenfürsten halten es für ihre Pflicht, den Franzosen zu zeigen, dass bei ihnen noch jene Zucht und Ordnung herrsche, welche in Paris die schreckliche Revolution zerstörte, dass hier noch der Furst, der Herr als die von Gott eingesetzte Behörde das Recht habe, durch reichliches Ausgeben, durch Prachtentfaltung das in den Truhen seiner Bürger faulende Geld in's Rollen zu bringen und diesem am Glanz des Auftretens Achtung vor der Majestät des Fürsten zu lehren.

Draussen im Forst ist ein Hirsch gehetzt worden und schon meldete ein Bote im Schlosshof zu Brühl, dass soeben dem niedergebrochenen Wild das Halali geblasen sei. Es gilt sich zu beeilen. Die Diener in altmodischer, ihnen selbst nicht ganz gewohnter Gala tragen hastig die eben fertig gewordenen Schaugerichte auf die Tafel den riesigen Aufsatz aus Konfekt, den drei Mann kaum bewältigen, die grosse Fruchtschale, den Schweinskopf auf leckerer Pastete, die Puten im vollen Federschmuck, die kostbaren Geschirre aus Hochster Porzellan, — schwitzend, ängstlich, ihre kostbare Last zu beschadigen, gehetzt durch den groben Koch, ziehen sie dahin.

Erst vor Kurzem ist Schloss Brühl fertig geworden; eine der prunkvollsten Anlagen in Deutschland, zeitlich aber eine der letzten dieser Art. An anderen Orten begann man schon an Stelle dieses strotzenden Prunkes die Zierlichkeit, statt des Reichsthums die vornehme Einfachheit zu bevorzugen — hier an den geistlichen Höfen hielt man aber mit Absicht am Alten, an den Formen jener besseren Zeit, in welcher noch nicht das freche «Menschenrecht» der Pariser an die Füstenhöfe zu pochen wagte.

Und die niedlichen kleinen Frauen und Mädchen aus dem Städtchen Brühl, die sich neugierig in das Schloss einschlichen, staunen nicht mehr über die barocke Prachtentfaltung, sondern lachen und kichern über die schwitzende Schaar der sonst so faulen kurfürstlichen Hofdiener, sehr respektlos, sichtlich angekränkelt von der bösen Luft, welche von Westen, die Seelen vergiftend, in's Rheinland weht.

Aber bald kamen die höchsten Herrschaften, die jungen vornehmen geistlichen Herren von höchstem Adel, die weltlichen Kavaliere, die ausgelassenen französischen Gäste: das Kichern verstummt und mit weit aufgerissenen Augen sehen die Frauen dieser prunkenden Welt zu, die ihre lärmenden Feste feiert, uneingedenk des furchtbaren Mahnens seines Endes, der Heereszüge, deren Führer mit verächtlichem Lächeln gegen den verhöhnten Feind marschirten und die dann so kleinmuth, geschlagen von einer zusammengelaufenen Bande Undisciplinirter, zurückgekehrt waren. Der wilde Strudel der Lust erfasst auch sie und auf die Stunde der Freude, des Stolzes über die Werbungen des vornehmen Kavaliers folgen Monate, Jahre der Trauer: O wär ich nie in's Schloss gegangen!

Das Alles stellt uns P. Meyer-Mainz anschaulich in seinem Bilde «Hubertusessen» dar.

* * *

Der Kurfürst war verjagt, das Erzbisthum säcularisirt, die Pracht des Hofes zerstoben. Der grosse Soldatenkaiser und seine Heere waren über den Rhein

gezogen, Schlachtenlärm hatte die Welt erschüttert. Die als Befreier Begrüssten hatten mit harter Gewalt die Macht an sich gerissen, man erkannte wohl dankbar an, was sie an Freiheit dem Rhein gebracht haben, aber es waren fremde Mächte, die auf deutschem Boden hausten. Und endlich war Friede geworden, die Heere waren aus dem besiegten Frankreich zurückgekehrt. Zwanzig Jahre sind seit der Kurfürsten-Zeit vergangen.

Das Töchterchen einer jener Städterinnen, die so keck und doch so scheu auf die so unendlich hoch erhabene vornehme Welt des Hofes schauten, wandelt an schönem Sommertage durch die gelben Kornfelder dem Buchenwalde zu. Die Lerchen schlagen, wohlige Wärme liegt über der goldigen Weite. Und wieder naht sich ein Kavalier dem jungen Mädchen, ein Mann im schlichten Kleid des Bürgers, das sie jetzt alle mit ein klein wenig affektirtem Gleichheitssinne tragen, er nimmt ihr zuerst höflich das Umschlagtuch ab, begleitet sie des Weges in ernstem, etwas geziert klingendem, blumenreichen Gespräch! Denn er hat «Werthers Leiden» gelesen und Schiller klingt in seinem Herzen wieder, die hohen Klänge des Liedes von Menschenwürde, von Gleichheit aller Edlen, von Beseitigung der Unterschiede zwischen hoch und niedrig durch die Liebe haben in ihm Widerhall gefunden.

Und er fasst ihre Hand, sie sagt zögernd, hoffend und fürchtend zugleich ihr lispelndes «Ja!»

Man sehe als Beleg: R. Haug's treffliches Bild «Spaziergang.»

* * *

Die Frühlingsträume der Nation, das Hoffen auf eine Zeit des Friedens und Glückes, der ausgleichenden Liebe und Freiheit schwanden dahin. Der kühne Streich des Kavaliers, die Namenlose aus dem rheinischen Städtchen zu heirathen, zerbrach sein Verhältnis zur ganzen Familie. In Kampf und Sorge verzehrten sich die ersten Jahre ihrer Ehe, die Jahre, die dem Glücke mehr als andere geweiht sein sollten.

Nun liegt sie schon lang in geweihter Erde. Mächtige Bäume sind an ihrem Grabe emporgewachsen, über dessen prunkendes Denkmal der Epheu wuchert, bis hinüber auf die Seite jenes Gottesackers, in welchem die Kinder ihre letzte Ruhe finden. Und wieder ist ein heller Sommertag, hell und leuchtend zieht ein Gewölk auf, das Grün hat eben seine volle Kraft erhalten, es summen die Käfer um Grab und Kreuz, um die Kränze über den Tod hinaus sorgender Liebe. — —

Das ist J. Wenglein's «Kinderfriedhof.»

* * *

Den Zwiespalt, welchen die Verhältnisse in diese im Auflodern einer weichen allgemeinen Menschenliebe entstandene Ehe hineinbringen, endete auch der Tod nicht. Der junge Kavalier hatte sein Unrecht nach Wunsch der Seinen gut gemacht und als Alternder eine sehr junge Dame von Geburt an die Stelle der Geschiedenen gestellt. Wohl hatte diese vom Schloss der Väter Besitz ergriffen, aber das Herz hatte sie nicht einzunehmen verstanden. Kalt und fremd standen sich die beiden gegenüber. Mit Missgunst sieht die neue Herrin das Heranblühen der Tochter, des letzten Liebespfandes der Geschiedenen, der zu spät erblühten Sehnsucht ihrer Ehe. Doppelt feindlich war die neue Mutter ihr gesinnt, weil ihr selbst das Glück versagt ist, ein eigen Kind auf dem Schooss zu wiegen. In dem jungen Weibe aber herrschte der Geist der Jugendzeit ihres Vaters, der Geist des Auflehnens gegen das die Geister und die Thaten regelnde Herkommen, des Hingebens seiner selbst als Kaufpreis nicht nur für Vortheil und Gewinn, für Geld, Namen und Ehre — sondern als Kaufpreis für einen ganzen Menschen, für sein Herz wie für sein Hirn! Und so sind sie sich entfremdet, der vornehme Vater und die heissblütige Tochter. Sie ist mit dem jungen, feurigen, für Freiheit erglühenden Polen in die Weite gezogen und sie hat ihm die Flinte in die Hand gegeben, als das nationale Verzweiflungsringen gegen russische Übermacht begann.

Ja, sie hatte in den harten Kampf mit Frauenlist eingegriffen. Sie hatte Briefschaften vermittelt, Waffen gekauft, heimliche Botschaft getragen. Oft waren in ihrer Wohnung ernst blickende Männer zusammengekommen zu heimlicher Tagung. Aber endlich hatte man die Verschwörung entdeckt. Sie sass auf der Anklagebank, sorgend um den heranwachsenden Sohn, die noch kindliche Tochter. Der alte, brave Rechtsanwalt hatte wahrlich das Seine gethan, um die Richter für sie zu gewinnen. Nun naht die «Stunde der Entscheidung». Die Schuld liegt klar vor, ist auch nicht geleugnet, die «feindliche Handlung gegen befreundete Staaten» wird mit Festungshaft bis zu vielen Jahren bestraft.

Werden die Richter Milderungsgründe zugestehen? Der Präsident blickt ernst und doch mitleidig auf die Verurtheilte: Was bringt er für ein Geschick in seiner Aktenmappe?

Man frage F. Brütt's Bild selbst um die Antwort.

* * *

Tief einschneidend wirkte der Urtheilsspruch. Im Schloss des alten Vaters war der Bruch ein vollständiger. Die junge Stiefmutter triumphirte innerlich, sie hatte in ihren Klagen über die Tochter aus unedlem Blut Recht behalten: nur Schande hatte sie dem Hause gebracht, eine verurtheilte Revolutionärin. Die unverheirathete Schwester des alten Herrn, eine Jungfrau von untadeligen Grundsätzen, streng, hart, unliebenswürdig, aber formvoll und adelsstolz, war ihre Verbündete geworden. Man hatte erreicht, dass die Entartete enterbt werde.

Und Jahre der Unbefriedigung und der kalten Vornehmheit waren über das Schloss hingezogen. Den alten Herrn fröstelte in seinem warmen Hauspelz. Die Zeit des Sterbens nahte.

Wem sollte das Erbe zufallen? Der Gattin allein, der Schwester? Und nach diesen? — Er schaute sorgenvoll vor sich hin. Ja dort draussen blühten ihm zwei Enkelkinder, weit in der Ferne, unter fremden Namen. Könnte er sie nur einmal sehen! — Er schluchzt leise. Schlimme Nachricht ist gekommen. Seine einzige Tochter todt, der Enkel in seiner neuen Heimath in politische Processe verquickt, voll Eifer den Vater, der auf dem Felde der Ehre fiel, und die beschimpfte Mutter zu rächen.

Der war schon draussen im fernen Sibirien. Er sitzt auf der elenden harten Pritsche der «Letzten Etappe», ehe die neue furchtbare Heimath der «Verschickten» erreicht ist und denkt zurück in die Ferne. Der Grossmutter und Mutter Blondhaar ist noch so leidlich gepflegt, aber die Kleider nahen schon dem Verfall. Neben ihm stirbt ein braver Junge, der ihnen bei ihren Sitzungen Botendienste geleistet — nichts mehr! — und der nun seine Gefälligkeiten mit endlosen Strapazen und mit dem Tode zahlen muss. Ein mitleidiger Leidensgenosse hält ihm das Kreuz, das er auf der Brust trägt, vor die brechenden Augen! Elend ringsum, der todesähnliche Schlaf der Übermüdung lässt zwar die Meisten augenblicklich nichts von ihm spüren, aber in wenigen Stunden kommt der harte Befehl zum Aufbruch, und in Lumpen, mit zerrissenen Schuhen geht es weiter . . . .

Mit furchtbarer Kraft des Ausdruckes schildert Malczewski diese «Letzte Etappe». —

* * *

Sicher im wohnlichen Heim, dämmernd sitzt die Schwester. Noch trauernd um die Mutter, beklagt sie auch des Bruders Geschick. Sie allein in äusserem Glück, eines wackeren Mannes sicher geborgene treue Gattin. Seit sie die Mutter hinausbegleitet hatte auf den Kirchhof, wo auch die Grossmutter lag, unter das einst prunkende, jetzt vom Epheu überwucherte Grab — seit ihr die kurze Depesche eines Freundes gemeldet, dass man den Bruder gefangen genommen, da fühlte auch sie sich so allein, trotz des Gatten, trotz der beiden Kinder. Und vor ihr liegt ein Brief von fremder Hand, ein geschäftsmässiges Schreiben im Juristenstil, welches sie auf das Rheinische Schloss ladet, da der alte Freiherr sein Testament in Gegenwart seiner Erben zu machen wünsche.

Und die Geschichte ihrer Mutter, ihrer Grossmutter geht im Dämmerlichte an ihren Augen vorüber. Zweier Frauen, denen das alte Schloss und sein stolzer Herr nur Sorge und Noth brachten, und die doch Beide so glühend geliebt hatten.

E. Oppler zeigt uns diese «Träumerei».

* * *

Sie aber hat entschlossen sich aufgemacht, ihre Kinder wohlverpackt mit auf den Weg genommen, begleitet von der Mahnung des Gatten, auf ihn zu vertrauen und sich nichts zu vergeben. Aber so vornehm hatte sie sich das alte Haus doch nicht gedacht und so gütig blickend, so aus der eigenen Mutter freundlich grauen Augen schauend, hatte sie sich den Grossvater nicht vorgestellt. Ihr Trotz brach vor seinem Alter und seine Strenge vor ihrer warmherzigen Schönheit. Und die fremde Grossmama, wie die weisslockige Tante sassen sehr steif, sehr stumm dabei, der Herr Justizrath hatte sehr viel am Entwurf des Testamentes zu ändern und zu schreiben und den beiden scheuen Kleinen wurde zum Ärger der Zeuginnen sehr viel vermacht. Der alte Herr nahm den Urenkel auf seinen Schooss und küsste ihn herzlich:

«Herr Justizrath, könnte ich diesem Knaben nicht auch unseren alten Namen vererben, damit mein Geschlecht nicht mit mir ende?»

Das lese ich aus L. Bockelmanns «Testament» heraus. — *st.*

Ch. L. Bokelmann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Eine Testaments-Abfassung.

Rob. Haug pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Spaziergang.

Jakob Emil Schindler

von

A. Spier.

Jakob Emil Schindler.

Es war im Sommer 1892 im Glaspalast in München. Jeden Vormittag erschien regelmässig der kunstbegeisterte Prinz-Regent zur Umschau in dem internationalen Bilderreichthum. Eines Tages ging er am Arm eines Mannes durch die Säle, dessen lachende Lebhaftigkeit auffiel, dessen Sprechweise selbst aus der Ferne Aufmerksamkeit erregte. In den Räumen der österreichischen Abtheilung machte er vor einer Reihe von Gemälden hörbare Opposition, er wollte offenbar nicht stehen bleiben, er wollte sie durchaus nicht genauer anschauen. Viele behaupteten, gerade sie seien die anerkannten Glanzpunkte der österreichischen Abtheilung, gerade Schindler übe die grösste Anziehung aus! — Und Schindler selbst war es, der sich dagegen sträubte, seinem hohen Gönner seine Werke persönlich zu zeigen, der in lachender Bescheidenheit deren lobende Betrachtung abwehrte, lieber Andere hervorhob — und wenn er von sich sprechen musste, lieber von seinen künftigen künstlerischen Plänen als von dem Geschehenen erzählte. Frisch, lebendig, geistsprühend, interessirt von Allem, was an den Wänden des Glaspalastes um Beifall rang, interessirt um den Kampf um's Vorrecht, der sich unter den Münchener Malern abspielte, interessirt von allem Künstlerischen, von allem Menschlichen, so verbrachte er damals einige Sonnentage in seinem so sehr geliebten München. Er plauderte viel aus der Vergangenheit, plante für die Zukunft und lobte trotz aller Irrungen und Wirrungen, die er um sich her sah, die Gegenwart. Denn nach schwerer Erkrankung fühlte er sich wieder gestärkt, seine Arbeitskraft war zurückgekehrt, sein Geist aufnahmelustig, alle Gespenster der Nervosität schienen verscheucht, — sein künstlerischer Stern leuchtete endlich an weithin sichtbarer Stelle. Aus der kleinen Gemeinde, die ihn früh erkannte, war ein grösseres Publikum geworden, die Zeichen des kommenden Sieges trafen ein. Zur Zeit war er auf dem Wege nach Sylt, um dort mit Frau und Kindern und seinem Jünger und Freunde Ruhe, Luft, Natur zu geniessen.

Ehe er, — es war der 30. Juli, — zum Antritt dieser Reise an den Bahnhof fuhr, standen wir vor seinen Bildern. Mein tieferes Eingehen auf «seine» Kunst hatte seine Bescheidenheit bezwungen; er plauderte von seinen schöpferischen Gedanken, vom Malen, vom Wollen und vom Werden — von allen Schmerzen und Kämpfen seines so anspruchsvollen Künstlerthums, von seinen Enttäuschungen, von seinen Entwicklungen, — und dann ging er auch über die Seufzerbrücke des «Muss!» zum Praktischen über. Er klagte, dass er keinen

Geschäftssinn und in Folge dessen keine Preise habe, dass fast alle seine Bilder in die Hände von Kunsthändlern oder von Freunden gingen, dass er keine Reklame machen und nicht fordern könne, und dass durch diese Missstände das materielle Ergebnis seiner bisherigen Lebensarbeit sehr gering gewesen sei. Und er strebe doch nach Unabhängigkeit, nach diesem so hervorragenden, von ihm bisher unterschätzten Faktor für die künstlerische Arbeitskraft, — woher also Hilfe nehmen? —

Er war mit mir der Ueberzeugung, dass eine wahre Begeisterung, die immer wieder ihre Stimme erhebt, die Menge zur Theilnahme anfachen kann — dass jeder Künstler seine Apostel braucht — und mir gab er ein Mandat.

An jenem Tage reiste er ab. — Zwölf kurze Tage später telegraphirte Moll aus Sylt an den Präsidenten der Künstlergenossenschaft in München:

«Schindler plötzlich gestorben.» Eine Stunde vor der Schreckensbotschaft hatte eben die Jury der internationalen Ausstellung Schindler die goldene Medaille ertheilt. Man befestigte das Ruhmeszeichen an seinem grossen Gemälde «Pax» und fügte einen Lorbeerkranz mit einer Trauerschleife bei, — auch ein Zweig blühender Rosen schmückte den Rahmen, ein Zeichen liebender Bewunderung über den Tod hinaus. —

«Pax.» Welch ein Bild! In malerischer Grösse drückt es die ganze Empfindungskraft eines herzlichen, geprüften, weltenttäuschten und weltflüchtigen Menschen aus, — die Reize einer romantischen Landschaft, den wehmüthigen Frieden eines in einer Schlucht eingeschlossenen Friedhofes, das fromme Thun des Mönches, der, ein Strandgut des Lebens, in sanfter Entsagung hier den ewigen Frieden erwartet!

Friede!

Nur wer ihn entbehrt, gesucht, auf Tage gefunden, ihn wieder verloren und noch schwerer dann entbehrt hat, nur er weiss, welch eine ersehnte, milde Gnade in dem Worte liegt. . .

Und Schindler besass diese schmerzensreiche Erfahrung! —

Der aussere Gang seines Lebens sagt das Wenigste. Was ein Mensch erlebt, das ist es nicht, was die Summe und die Grösse der Kämpfe und Schmerzen ausmacht, wie er es erlebt hat, das gibt den Ausschlag.

Das Wie des Schindler'schen Erlebens gewährt allein eine Vorstellung von der Breite und der Fülle seiner Eindruckswelten und von der verfeinerten Art seines Denk- und Gefühlsvermögens. Wie sein Auge, so sensitiv war seine Seele. Wo für tausend Andere die Farbe aufhört, da entdeckte und bewunderte er noch Nüancen, wo Andere eine reizlose Oede sahen, fand er ein malerisches Bild. So war er ein Mensch, den wirklich alles Menschliche anging, Einer von Jenen, welche die Wanderung durch Himmel, Hölle und Welt einige Male leisteten und erlitten. Den einzigen Ruhepunkt im Sturm und Drang seines Lebens fand er in der Natur. Er war es dieser heiligen Schutzpatronin schuldig geworden, sie herzgewinnend und schön zu malen und ihren Ruhm zu verkünden. Ehrlich hat er diese Liebesschuld bezahlt — und wenn die grausame unparteiische Grösse der Natur persönliche Interessen zuliesse, diesen ihren Liebling, der in ihre Seele schaute, hätte sie beim Leben und beim Malen lassen müssen, zu ihren Gunsten. —

Vor mir liegen Tagebuchblätter, Selbstbeichten aus dem Märze des Jahres 1864. Eine Probe soll erzählen, wie Schindler die Natur sah:

«Schöner und poetischer als der Mensch bleibt Alles in der Natur. Was ich empfinde, wenn ich in der Natur lebe, das empfindet vielleicht kein Mensch, der auf keiner höheren geistigen Stufe steht, als ich, und wie bald verliere ich jedes Atom von Poesie, wenn ich unter Menschen komme. Das ist es, woraus ich sehe, dass ich älter werde und dieser Verlust an Poesie, der so allgemein gefunden wird, das ist es, was mich so traurig macht. Die Gleichgültigkeit, die ich allen Menschen gegenüber hege und die nur dann und wann durch einen Sonnenstrahl von Liebe unterbrochen wird, hat einen gewissen Egoismus, eine gewisse Eitelkeit in mir hervorgerufen, die, man mag sie nennen wie man will, — der schönste Ausdruck ist Ehrgeiz, — mich vielleicht zur höchsten erreichbaren Stufe bringen wird, die meine Begabung zu erreichen erlaubt. So wie ich faktisch zwei Menschen, was Gesinnungen anbelangt, in mir vereine, so lebe ich auch zwei Leben, die von einander ganz verschieden sind. Ich liebe nichts, als den Wald und mich. Und dass es etwas gibt, was mich von meinen Ideen überleben wird und mich von meinem Schicksal abbringt, das macht mich glücklich. Wohl ist die Natur das Heiligste, das, was den Menschen

J. Emil Schindler. Mühle bei Goisern.

unmittelbar zu einer gewissen Religion bringen muss. Doch glaube ich noch mehr zu empfinden als viele Andere, — nur, wie gesagt, höher begabte Wesen mögen mehr fühlen, — und dieses war der Grund, der mich bestimmte, Maler zu werden, und dass ich es geworden bin, ist jedenfalls das höchste Glück, das mir mein Lebenlang widerfahren konnte. Das ist es auch, was mich leicht darüber tröstet, dass ich vielleicht einer schwarzen Zukunft entgegen gehe. Wenn ich mein Leben am Lande betrachte, besonders in der Zeit, wo die Natur selbst ein Feiertagskleid anzieht und mich an den Morgen erinnere, wo der Thau auf den Halmen zitterte, der Himmel rein und blau, wo der luftige Nebel am See lag und ich durch die dunkelblauen schattigen Wälder ging, wo die Strahlen der Sonne noch nicht heiss und ermüdend, sondern erquickend bis in's Herz schienen, spielend über Moose und Gräser auf die Steine fielen und Alles nass und kühl war, die Schatten ein ächtes Walddunkel, wirkliche Ruheplätze bildeten, wo die hohen Eichen, kühl und angenehm, die eigentliche wahre Kirche bildeten, wo die lichten röthlichen Nebel, zerstoben vom Sonnenlichte, die Spitzen der Felsen küssten, um sich in den ewigen, undurchdringlichen Raum zu verlieren, wenn die Waldvögel, die einzig lebenden Wesen, in wirklicher Unschuld sich des Tages freuten und aus der kleinen Brust einen jubelnden Ton zum Himmel emporsenden, so zauberisch, wie ich ihn bei einem Menschen für den Ausdruck eines grossen wahren Herzens halten würde, wenn ich je so etwas gehört hätte, was an Wonne und Entzücken dem Vogelgezwitscher gleich gekommen wäre.

So hat sich mir die ganze wunderbare Schönheit im Walde fühlbar gemacht. Und wenn ich als Maler nur etwas erreichen werde, — denn das Talent ist etwas von der Liebe zur Natur, wenn auch theilweise abhängig, ganz verschiedenes, so werde ich doch oft Gelegenheit haben, diese Wonnen, diesen Weihekuss der Natur zu empfinden. Wenn ich mich unter feinen, der allgemeinen Ueberzeugung zufolge tadellosen Leuten bewege und ich denke mich an den Platz am Kunderweggraben, wo aus den starren, graubraunen Felsenmassen, auf denen der kirchenartige Wald sich über den kleinen Bach wölbt, wo das Licht der Sonne tausendfach gebrochen am Boden spielt, wo die versengenden Strahlen der Mittagssonne ihre höchste Kraft einbüssen, um den lauschigen Plätzchen nicht das Ueberirdische zu nehmen, wo die grüne Erde und die tausend und aber tausend Pflänzchen den klaren blauen Aether in einer durchsichtigen Farbenspiegelung ahnen liessen und nur hie und da ein Eichhörnchen oder ein Wiesel die ewige Ruhe störte, da drängen sich nur zwei Empfindungen auf, gleich stark und mächtig, die erste im Bedauern, dass keiner von den Leuten die Poesie der Natur begreifen kann, das wirkliche Mitleid, welches ich mit diesen Geschöpfen fühle, und gleich darauf der Wunsch, unter diesen Leuten der Bedeutendste, der Gefeiertste in jeder Hinsicht zu sein.»

An dieses Selbstgespräch, das schon die grosse Tonleiter der Schindler'schen Empfindungsweise verräth, reiht sich noch eine eingehende Aussprache seiner freiheitlichen Anschauungen über die Nichtigkeit äusserlicher Rangstellungen und über den Werth der Persönlichkeit. Es schliesst mit der Kundgebung des feurigen Entschlusses, häuslichem Glück und engem Frieden zu entsagen, um das Grösste als Künstler und als Mensch zu erreichen, — die Jugendkraft schwärmt:

«Ich will ungebunden hinaus in's Leben, unaufhörlich vorwärts dringen, bis ich am Gipfelpunkte angelangt oder von meinen eigenen Ideen getödtet oder wahnsinnig geworden bin.»

Zu 22 Jahren loderte sein Seelenfeuer in solchen Flammen! Alle Grundideen der menschlichen Befreiung und Erhöhung, — Gleichheit, Brüderlichkeit und die Gottähnlichkeit, Herrscherehrgeiz und Einzelrecht, — erglühten in ihm, rangen nach Klarheit und Bestätigung, und beschwichtigten sich nur in der Waldesstille, im Verhältnis zur Natur.

Die Entwicklungsgeschichte Schindlers bietet für die Vererbungsgesetze, wie für die Macht des Milieus logische Beweise. Der alte Satz «von dem Segen der Eltern, der den Kindern Häuser baut», übersetzt sich in diesem Falle: «Die Gefühls- und Schwungkraft der Eltern segnet den Sohn mit Geist und mit geisterweckenden Eindrücken.»

Der Vater Schindler's war der Sohn eines österreichischen Industriellen und der Besitzer der Baumwollspinnerei in Fischamend. Die grosse Anlage des Etablissements, in welchem die Arbeiter in einer Altersversicherung ihre Versorgung, sowie deren Kinder ihre gute Schule fanden, spricht für die Eigenschaften seiner Voreltern, die aus Humanität selbstkräftig und selbstständig socialistisch handelten. Als Schindlers Vater in den besten Jahren an Lungenschwindsucht erkrankte, und das Unheilbare seines Uebels, das Unabänderliche seines Schicksals vom Arzte erfuhr, unternahm er mit seiner Frau grosse Fahrten per Wagen ins Land, um die Schönheiten des Daseins zu geniessen, trank Champagner anstatt Morphium und suchte tröstliches Vergessen in einer frohen Gegenwart. Nach seinem Tode heirathete die schöne Mutter Schindlers, deren Reize ein Amerling'sches Gemälde verewigt, einen österreichischen Offizier. Der Stiefvater bestimmte Schindler zur militärischen Laufbahn, nahm den 19jährigen Jungen 1859 in den italienischen Feldzug mit, wo ihm die Schlacht von Solferino das Schreckensgesicht des Krieges zeigte. — Das kurze Soldaten-Debut hatte ihn in das Land der Schönheit geführt, und dort, in Verona, feierte seine Liebe zur Natur und Kunst die Auferstehung ihres Vollbewusstseins.

In Mailand lernte er Albert Zimmermann, der damals als österreichischer Professor im Amte war, kennen. Dieser zog nach dem Verlust Oberitaliens an die Wiener Akademie und Schindler mit ihm. Er entschloss sich rasch, Albert Zimmermanns Schüler zu werden. Der Anschluss an diesen ausgezeichneten, von Schindler pietätvoll verehrten Meister, führte ihn alsbald in die Mitte eines strebelustigen, angeregten Malerkreises. Mit diesem ging er an den Mönchsberg nach Salzburg, an den Hintersee nach Berchtesgaden und lernte die herrlichste Natur, interessante Menschen kennen.

Um Albert Zimmermann versammelte sich eine Gruppe hervorragender Talente, die zum grösseren

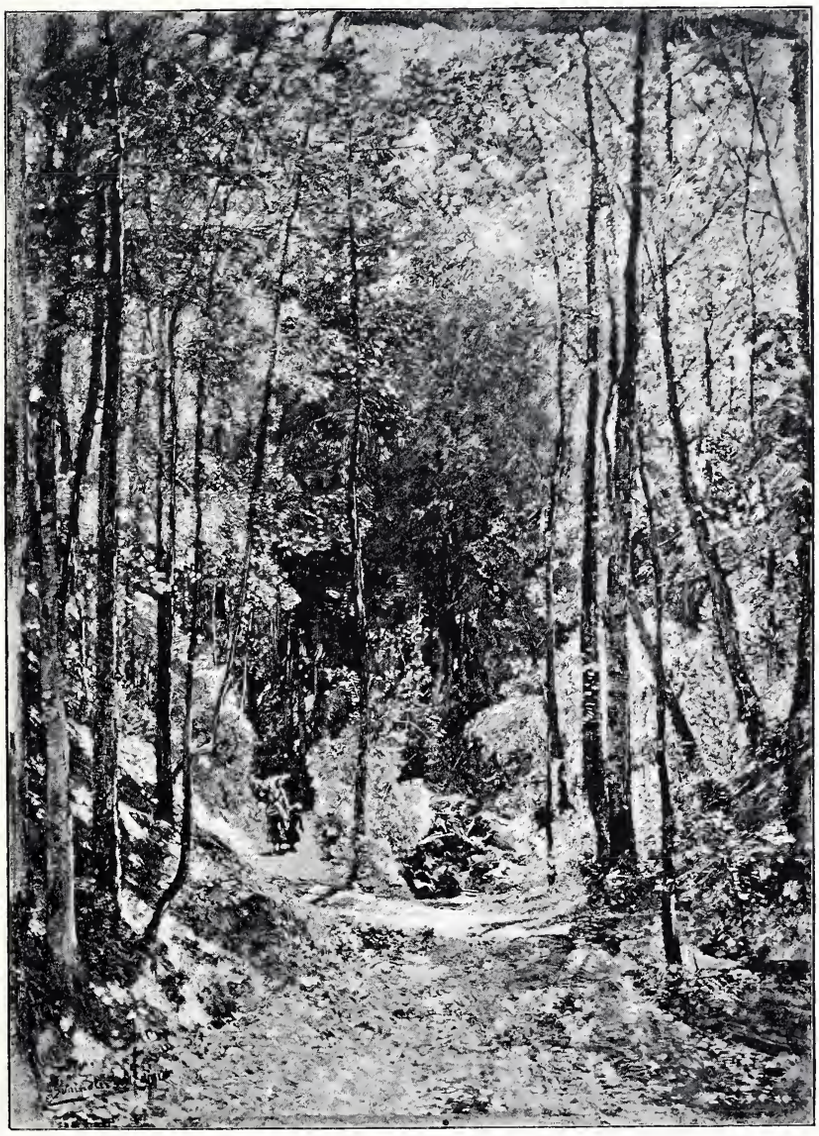
J. Emil Schindler pinx.

P. et I. Hanfstaengl, München

Gemüsegarten in Plankenberg.

Theil zu einer gewissen Bedeutung kamen, so Eugen Jettel und Ribarz, beide jetzt in Paris, und Robert Russ in Wien.

Die Waldstille des ersten zweckbewussten Sommeraufenthalts erweckte in dem lyrisch gestimmten Künstler, gewiss auch im Zusammenhang mit dem Eindruck der Schwind'schen Werke, den Plan, das Zedlitz'sche «Wald-Fräulein», dieses melodische Poëm, zu illustriren. Der Auftrag eines Mäcens für die vollständige Ausführung in 12 Cartons liess ihn rasch und angeregt beginnen — aber der glücklich gefundene, finderglückliche Reiche war nun durch ein äusserliches Missgeschick nicht im Stande, die Bestellung aufrecht zu erhalten, — Schindler hatte dadurch den Ruhepunkt der materiellen Sicherheit plötzlich verloren, — der erste Messerstreich im Kampf um's Dasein! — Fünf Cartons wurden fertig, einer als Bild gemalt, «Waldfräuleins Geburt», hängt in der Gallerie der Akademie in Wien, vierzehn sind in Bleistiftzeichnungen vorhanden und zeigen, welch einen Verlust für die Kunst der äusserliche Eingriff in deren Vollendung bedeutet. War doch gerade die Wahl dieser illustrativen Aufgabe ein Anfang, der für den feinen, instinktiven Takt des jungen Malers spricht. Selbst Poet, vielleicht noch unentdeckt für sein eigenes Bewusstsein, gewiss noch unentwickelt, griff er nach dem fertigen Gedicht, das er mit seiner ganzen, eben erwachenden Jugendpoesie begeistert nachempfand, stellenweise über seinen Werth hinaushob.



J. Emil Schindler. Waldinneres.

Die Bedingung des innerlichen Gepacktseins zieht sich wie ein rother Faden durch die ganze Stoffwahl Schindlers. Wo er ihr durch berühmte oder unberühmte Muster in den natürlichen Schwankungen, die ein so stürmisches Streben mit sich bringt, untreu wurde, verlor er seine eigenartige Selbstkraft. Nie durfte er sich von äusserlichen Faktoren, vom Geschmack oder vom Sieg eines Anderen bestechen lassen, auf seine Art allein war er angewiesen. Lieb musste ihm eine Vorstellung sein, und an das bewegliche Herz musste sie ihm gehen, den beweglichen Geist musste sie fesseln und sogar die Nerven erregen. Der ganze Mensch ward dann an der Schöpfung betheiligt, der kritische, der gelehrte, der poetische, aber der liebende war der grösste unter ihnen. Er zwang sich, die äusserlichen Einzelheiten, die Pflanzen und den Baumschlag bis in's Kleinste zu studiren, er botanisirte unermüdlich, er war der Kenner, der Arzt, der Freund seiner Bäume

— und die Bauern, die ihm standen, sah er nicht als Statisten, er sah sie im Zusammenhang mit ihrer Welt und in ihrem ganzen inneren Getriebe.

Nach dem Salzburger Aufenthalt kehrte Schindler nach Wien zurück und malte in seiner reizvollen Umgebung Kaisermühlen, Fischamend, im Prater. Ein Bild, Holzschläger im Prater», das sich jetzt in der Salm'schen Gallerie befindet, erregte damals, im Jahre 1873, grosses Aufsehen. Ausserordentliche Gemälde aus jener Zeit sind in Wiener und Londoner Besitz. Nach eifrigstem Malen in der Heimath führt den Künstler im Jahre 1873 ein Auftrag des Baron Leitenberger nach Dalmatien. Dort entstehen Bilder aus Lacroma und ein Reisebericht mit Illustrationen für die Wiener illustrirte Zeitung. Aus dem Land der Sonne geht sein Weg in das gegensätzliche Holland, das seinen Anschauungs-Schatz mit den Eindrücken alter Kunst und neuer Landschaften bereichert. In der darauf folgenden Zeit in Wien entwickelt sich ein intimes Verhältniss zum Farbenkönig Makart. Dieser tritt Schindler sein zweites kleineres Atelier in der Geisshausstrasse ab. In einzelnen romantischeren Vorwürfen gibt sich leise der Einfluss Makarts kund, wie in der Sumpflandschaft mit Mondaufgang. Aber dieses «Andere» greift nicht ein, er bewundert Makart, er schwelgt in dessen Farbenzauber, er vertieft sich in dessen Natur, er bringt ihn zum Reden und sogar zum Humor, aber dessen tieferer Einfluss auf seine Entwicklung bleibt aus.

Als Schindler sein Atelier im Kunstpavillon des Praters inne hatte und sich dort in beglückender Bohémienfreiheit mit allem Erreichbaren umgab, was ihm Freude machte, zählte auch ein junger malerischer Widder zu seinen Hausthieren. Dieser genoss auch Makarts Gunst und als Makart eines Tages Schindler frug: «Du, wie heisst er denn eigentlich?» entgegnete Schindler: «Hans». Makart schwieg und nach längerer Pause meinte er plötzlich! «Du, Schindler, ich muss Dich um etwas bitten; wenn Du Dir wieder einmal ein Vieh anschaffst, so heiss' es Emil.»

Diese Scherze würzten den Ernst der Arbeit, dem beide Künstler zeitweise auch ein vergnügliches Leben im grossen Stil entgegensetzten, in so grossem Stil, dass Schindlers tolle Lustigkeit satt und seine Taschen leer wurden. Er holte sich neue Werthe bei seiner getreuen Natur. Er wirft den Grossstädter ab und wandert an die Donau, Weissenkirchen bei Krems, die alte Wachau zieht ihn an. Hier «erfindet» er die unbeschreiblich reizvollen, sonnigen, gemüthlichen Bauerngärten, die unendliche Bewunderung bei Denjenigen finden, welche den Zauber dieser ländlichsten Herrlichkeit je empfunden haben. Sie wurden und werden von jenen Malern nachgeahmt, welche von den «Erfindern» leben. Keiner hat diese Schindler'sche Gartenkunst erreicht, keiner hat diese Reize so gemalt. Sein Scharfblick erlaubt keine Retouche, das Charakteristische gibt er mit der zärtlichsten Vorliebe wieder und die natürliche, bezaubernde Schönheit leuchtet heraus. Alle Poesie des Ländlichen, des Hütten- und Heimfriedens, die Volkspoesie steigt aus diesen Bildern. Diese Landleute lauschen noch am stillen Abend auf die Nachtigall, sitzen in lauschigen Dämmerstunden auf der Gartenbank und lassen den Sternen-, Mond- und Märchenzauber auf sich wirken. In dem Halbschlummer ihres Feierstundenlebens sind sie unmittelbare Kinder der Natur, die noch etwas paradiesisches Glück erleben. In ihren Köpfen mischt sich's, wie in ihrem Gärtchen, Mohn und Malven haben neben dem nützlichen Blaukraut ihr Lebensrecht, der Staat ist fern, die Kultur tritt in der Gestalt des Schulmeisters gutartig auf, der Kampfplatz ist klein, der Garten lauschig, da singt das Kind:

«Wenn ich in mein Gärtlein geh' . . .»

und das Mädel:

«Nachtigall, wo ist gut wohnen,
Auf den Linden, auf den Kronen,
Oder auf dem grünen Ast,
Wo du dein weich' Bettlein hast?»

Und der so liederhaft malen konnte, er sang so schön. Er hatte das rechte Material in der Kehle — und in der Seele. Ein frischer Tenor, ein eminent musikalischer Sinn und sein feines, künstlerisches Empfinden gaben ihm alle Mittel zu einem vollendeten Vortrag, — und kein Geringerer als Schubert war sein Lieblingskomponist. Im Wiener Künstlerhause galt er als der unerreichte Schubertsänger, und als wir ihn im Sommer in München durch unsere Bitten veranlassten, seine Kunst hören zu lassen, überzeugten wir uns von der Berechtigung dieses Ruhms. Wärmer, herzlicher, rührender habe ich diese Lieder, «Der Wanderer», «Das Wirthshaus», nie gehört.

Er sang in Wien in den seriösen Quartetten des Musikvereins mit, er war anerkannt der beste Humorist in der parodistischen Operette von Franz Mögele.

Sein Spiel und seine Stimme machten bei deren Aufführung ein solches Aufsehen, dass ihm zu jener Zeit, u. A. von Tewele, Engagementsanträge gemacht wurden, und zeitweise steigerte sich ihm selbst die Frage, ob Sänger, ob Maler, zum Konflikt. Bei der Einstudirung der Operette «Leonardo und Blandine», begegnete ihm das Glück seines Lebens. Ungern, unregelmässig kam er zu den Proben, liess sich bitten, quälen und wieder quälen. Das lustige Ensemble schwört ihm eine Ueberraschung durch eine besondere Primadonna zu. Fräulein Anna Bergen, eine junge Hamburgerin, welche zu ihrer Ausbildung in Wien war, sollte die «Blandine» singen. Schindler kommt — und schon die dritte Probe bringt seine glückliche Verlobung mit ihr, der Jahresschluss 1878 die Hochzeit.

Die Liebespoesie hielt Wort, zwei feinste Menschen genossen ihren Reiz und ihren Segen — dann kam die Härte des reellen Lebens, störte, prüfte, kränkte sie Beide und ihn betrog sie um Jahre, kostbare Jahre der künstlerischen Leistungskraft. Er hatte den Umgang mit dem Gelde, die Vorsicht und Weisheit, die dieser Teufel verlangt, nie gelernt. Die junge Frau hatte auch die Werktagsmathematik der Pfennige noch nicht begriffen und brauchte lange, um sich über das Zwangsverhältnis von Einnahmen und Ausgaben klar zu werden. Welche tiefgreifenden, kraftzerstörenden Kämpfe, welche Noth der Seelen über die zwei Künstlernaturen hereinbrach, erzählen Schindlers Tagebuchblätter aus den Jahren 1879—1881.

«14. März 1879.

Gestern Leinwand zur Sturmlandschaft gekommen. Konnte sie nicht bezahlen! Ich soll 40 Gulden schicken. Was sich die Menschen einbilden. Wenn ich 40 Gulden hätte!

15. März. Unordnung. Drüben rauchen alle Oefen. Geld keines. Stimmung trüb.

17. März. Wir können die Bedienerin nicht zahlen. Die liebe Stimme meiner Anna klingt herüber. Ein Hoffnungsstrahl erleuchtet mich. Wenn ich nur gesund bleibe.

18. März. Die alte Noth. Ich male ruhig fort.

20. März. Abends Kündigung der Wohnung erhalten! Also fort! Zwei Gulden erübrigt. Es geht ja beinahe besser! Anna macht Einkäufe. Hat den Rest von den zwei Gulden verloren. Pech! Nein! Mehr! Unglück zum Grauen! Dabei werde ich fürchterlich überlaufen. Ich zittere, so oft es läutet. Morgen wieder nichts, wenn B. nichts bringt! Anna sieht gut aus, sie hätte ein besseres Loos verdient! Grüble nicht, Unglücklicher!! Nicht denken! Ich muss unter Menschen, so sehr ich sie verachte. O, nur etwas zum Leben, damit ich Niemanden sehen, Niemanden sprechen muss; ich schreibe dann ein Buch: Der Mensch, das Ebenbild Gottes — des Gottes, der diese Welt schuf . . .

21. März. Des Gottes, von dem die Liebe kommt. Wie konnte ich das vergessen? Die Liebe, welche mit dem Leben versöhnt. Ich bin nervös! Höre fortwährend läuten, bis es wirklich läutet. Dann Annas Stimme: «Kommen Sie ein anderes Mal, heute geht es wirklich nicht.» Ein Bettler — kein Gläubiger. Ach, ich will ja Niemand schädigen. Es sind bittere Verhältnisse, die mich zwingen, ganz anders zu scheinen als ich in Wahrheit bin. Keine Stimmung zur Arbeit; wer kann Stimmung erzwingen?! In die Luft! — Luft!! Luft!!

2. April. Gestern im Künstlerhause. Aus Staatsmitteln nur unbedeutende Unterstützungen. Die alte Klage! Man rieth mir, ich soll klug sein. Also N. ist ein Künstler, vorausgesetzt, dass er mir hilft, meine Bilder zu verkaufen. Ihr Klugen, ihr wisst nicht, wie weh es thut, die Niederträchtigkeit auszubeuten. Still. Ehrlich Schulden zahlen, kein Christus sein!

J. Emil Schindler. Partie aus Hallstatt.

Professor und Hofrath werden. Mein Weib und mein Tagebuch sollen mein Herz, die Welt nur meine Hand haben.

13. April. Eine schwere Nacht. Ich träumte, ich sei auf der Bühne, wollte singen, konnte nicht! Schliesslich verkaufte Werner durch Clemens Hilfe Bilder um 1000 fl. — Tausend Gulden!!

15. April. Kalte, blutlose Augen. Gestern im Künstlerhause, hielt eine lange Rede, diesmal noch als anständiger Mensch! Eben Anna hier, gleich darauf ein blinder Sänger. Arme, liebe Anna, Du sollst nicht betteln gehen. Ich bin tief schwermüthig, fromm möchte ich sein, der Mensch ist so jammervoll elend, dass er überirdische Hilfe bedarf, um in seinem Elend nicht zu ertrinken. Selig, die glauben! Ich glaube nun, dass in nicht zu ferner Zeit mein Herz still stehen werde. Die Natur muss sich selbst vernichten, um stets neu gebären zu können. Wozu? Vielleicht lächeln Geister über unser Elend, vielleicht spotten sie über diesen missrathenen Erdball, aus dem das Weh sich ewig erneuert! Und doch, wie schön der Augenblick, wo mir Anna gegenüber ist; könnte ich sie glücklich machen.

20. April. Nur ein Bild verkaufen! Wien fängt mir an furchterlich zu werden. Ich will ja nicht reich sein, nur vor Mangel geschützt und vor Hunger! Ist denn kein Mensch in dem Steinhaufen, kein fühlendes Herz?! Ich that doch etwas für die Gesellschaft. Ich opferte ihr Ströme meines Herzblutes!

21. April. Ich möchte hinaus in die Natur. Es geht nicht. Ich habe kein Geld. Ich möchte ein neues Werk beginnen. Ich habe keine Farben, keine Leinwand! — Es geht nicht gut, nicht gut!

22. April. Ein Kunsthändler versprach 30 Gulden. Warum ist er kein Millionär. Mein Bildchen ist gut geworden. Wenn ich es nur nicht verkaufen müsste.

24. April. Gestern bei Makart; die Kluft zwischen unserm Können erweitert sich. Ich bildete mir ein, ihm einmal nahe zu kommen. Ich hätte am liebsten aufgeheult in seiner Nähe. Die Aufgabe für den Festzug loste er, wie sie ausser Rubens Niemand gelöst hätte, seit gemalt wird.

25. April. Von meinem Studienmarder 15 Gulden. Ich brauche 150 Gulden.

26. April. Der Studienmarder war wieder da. Ich habe ihm eine Menge um 20 Gulden gegeben. Ich musste noch froh sein, dass er kam. Um die Erkerstube und den Buben ist mir herzlich, herzlich weh. Ich spielte Komödie mit Dir, mein süsses Weib, und lächelte. Das Geld mussten wir haben!

28. April. Gräfin Clam-Gallas hier gewesen. Ausser ihr später noch ein Gast aus Hamburg, dem wir zeigen mussten, dass wir glücklich seien. Es war übermässig lästig.

29. April. Der Tod wünschenswerth. Und ich habe so gerne gelebt! Man ermüdet im Kampfe. Mein Leben hat nur Deficite an Geld, Zufriedenheit und Ehre! Von Dr. K., dem Mediziner, eine Rechnung 2 Gulden, das wäre nicht zu viel. Aber die Exekution durch Dr. M. kostet 15 Gulden! 15 Gulden für mich.

30. April. Sie rathen mir weniger als Künstler, mehr als Kaufmann zu denken! Lieber selbst ersticken, als meine Künstlerehre verkaufen!

1. Mai. Frühlingsanfang, der herrlichste Tag des Jahres. Ich war dem Sprunge aus dem Fenster nahe, nur Weib und Kind machen mich ruhiger, ich fühle, dass ich die grässliche Verpflichtung zu leben habe, resignirt zu leben. Die Sehnsucht nach der kalten Erde, nach dem ewigen Schlafe, nach dem traumlosen Frieden schwindet. Die Erde, die Scheinwelt hat mich wieder, — leider ich auch sie.

14. Januar 81. Ich habe nicht zu viel solche Bilder gemalt! Eine Pappelallee an die Wand skizzirt. Sie macht mir viel Freude.

20. Januar. Also krank auch. Ich soll in ein Bad, aber ich habe nicht Geld genug ein Salicylpulver zu kaufen. Schlaflos. Chloralhydrat.

24. Januar. Sehr müde, ich kann nicht arbeiten. Ausstellung eröffnet, mein Bild missfällt mir sehr. Das wird schön werden.

26. Februar. Ich habe ihn, den Reichel-Preis. Walch meldet mir es soeben. Ich bin furchtbar erregt hierdurch, 1500 Gulden, ich kann Schulden zahlen und gewinne einen Studiensommer.

28. Februar. Entsetzliches Gefühl. Ich sehe nicht! Das Gesicht empfängt keinen Eindruck. Es stellt sich nichts zum Bilde.

30. März. Ganz elend! Beinahe blöd! Erst nach Tisch Mensch geworden.

31. März. Man bot mir — zwei Gulden. Und kein Blitzstrahl fährt in dies Babel!!

1. April. Erstickungsanfall in der Nacht. Mühsam schleppe ich meinen Leichnam fort. Werde ich dies Jahr überleben?

J. Emil Schindler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bei Rodaun — März.

2. April. Nicht sprechen können, nicht sprechen hören können, furchtbare Schmerzen!

4. April. Beruhigte meine Nerven, indem ich beim Nachhausegehen jeden mir nahen Gegenstand beim Namen nannte. Anna gebeten, alle Messer aus meiner Nähe zu entfernen.

6. April. Die Praktiker kehren wieder. Ich soll meine Art opfern, malen wie die Andern! Wie gerne gäbe ich die Malerei auf, wenn ich das könnte! Ich soll arbeiten, wie die Mittelmässigkeit, nicht höher streben, als diese, das rathen — Freunde!! — Ich soll schwindeln! — N e i n!!»

So masslos litt dieser Mensch unter dem peinlichsten Elend, so zerrieb ihn die Tagessorge im Kampf um's Dasein! Die Kunsthändler gelangten zu ausserordentlich billigen Preisen zu seinen Bildern, und an Schindler ging die Gelegenheit der direkten Einnahme vorüber.

Wohl Denen, die da geholfen haben! Wohl Denen, die für solche Hilfen die Schätze Schindler'scher Kunst ernteten.

Selbst dieser äusserste Zwang der Noth, an dem so viele Künstler zu Grunde gehen, jagte ihn nicht aus seiner Individualität hinaus, so weh es ihm that, so sehr es an Herz und Nerven zerrte, — nein, mit einem geklärten, künstlerischen Ideal ging er aus diesem aufreibenden Krieg hervor, mit gestärkter Selbsttreue, aber mit zerstörten Nerven. Im Jahre 1880 erkrankte Schindler an Diphteritis und Blutvergiftung und brauchte 1 1/2 Jahre zur Genesung, 1 1/2 Jahre warten zu müssen, für dieses Temperament — — — — Ein warmfühlender (vielleicht ein kunstsinniger oder ein scharfblickender?) Wiener Banquier, er wollte nie genannt sein — in jedem Falle sei er gelobt und beneidet, ermöglichte die Existenz der Schindler'schen Familie durch Vorausbe-

J. Emil Schindler. Haslau an der Donau.

zahlung kaum angefangener oder neu geplanter Bilder. Er hat sein Kapital gut angelegt, es trägt ihm Zins und Zinseszins.

In diesen Kampfesjahren wurden die zwei Töchter Schindlers die Träger seiner neu erwachenden Lebensfreude und Hoffnung. Schindler liebte sie zärtlich und hingebend, begeistert sprach er von diesem Jugendglanz in Haus und Herz.

Nun tritt auch der feinfühligste der Wiener Kunsthändler auf den Plan, (vielleicht der einzige in Wien, dem die Kunst mehr ist als blos ein gutes Geschäftsobjekt), und verpflichtet sich Alles, was Schindler schafft, prompt zu übernehmen, ohne jeden Zwang für den Künstler selbst.

Mit der Genesung des Meisters, mit der zurückkehrenden Arbeitskraft kommt die langentbehrte Harmonie. In seinem Zuhause wird gearbeitet, gelacht, gesungen. Der Abend versammelt die Freunde, sympathisches Wesen gibt Zutritt, die Persönlichkeit gilt Alles.

Schindler war zum Lehrer geschaffen. Er konnte dem künstlerischen Impuls Worte leihen, er fand die so schwer entdeckbaren Benennungen für die Spiele des Lichtes, für die Erscheinungen der Luft, für die tausend Nuancen des Malerischen. Ein Kreis begeisterter Schüler schloss sich früh, schon in den siebziger Jahren an ihn an, unter ihnen die hochbegabte, frühverstorbene Marie Parmentier und die in München lebende Tina Blau.

Olga Wiesinger führte er, ihre Begabung erkennend, in zielbewusster Leitung fabelhaft rasch aus dem Nichts zu einem künstlerischen Range. Marie Egner, welche für sein Schauen in der Natur besonders befähigt war, dankt ihm die vornehme Erscheinung ihrer besten Arbeiten. Und Carl Moll, dessen Gemälde (jetzt im Besitz des Kaisers von Oesterreich), «die römische Ruine in Schönbrunn 1892» in der vorjährigen Münchener Ausstellung grosses gerechtes Aufsehen erregte, trat in den achtziger Jahren, in der Periode der Schindler'schen Wiedergeburt, als sein Schüler ein. In der Entwicklung eines inhaltsreichen, tiefen Verhältnisses ward Moll sein begeisterter Jünger, sein intimer Vertrauter, sein hingebender Freund. Mit wahrhaft rührendem Stolz zeigte Schindler Molls Bild und rühmte mit überzeugter Wärme dessen Schönheiten. Und mit vollständiger Selbstvergessenheit, mit dem Einsatz seiner Zeit und seiner Kraft vertritt heute Moll die Interessen des Geschiedenen, die ihm heilig sind.

Molls künstlerische Leistungen geben dem Schindler'schen Lehrberuf ein glänzendes Zeugnis. Seine Methode, war von der seltenen Sorte, — mancher Akademieprofessor soll von ihrer Existenz keine Ahnung haben, — welche die Eigenart des Anderen nicht unterdrückt, nicht knebelt, sondern ganz herauslockt, und sie in ihren Werdeprozessen mit gärtnerischem Geschick beschneidet, bindet, pflegt, ohne die Wurzel zu verletzen.

Was aber der junge Künstler zu der mitgebrachten Begabung hinzu zu lernen hat, das verlangte Schindler streng und gründlich. Das Wesen der Erscheinung mussten seine Schüler in allen Details und in mühsamer Selbstthätigkeit erforschen, — um dann der Freiheit der Kunstübung desto sicherer zu sein.

Schindler kehrte im Umgang mit seinen Schülern nie den Lehrer hervor, er docirte nie, war nie unnahbar, — er nahm aber auch nur solche Schüler an, deren Wesen und Gesinnung ihm sympathisch war. Diesen wurde er alsbald ein fürsorglicher Vater, ein leitender Freund. Sie Alle wussten, was er ihnen gab, hingen verehrend, aufschauend, und innig liebend an ihm. Er hatte die seltene Fähigkeit, mit Anderen zu fühlen, ihnen durch Eingehen und Verständnis das Herz zu öffnen, — eine Fähigkeit, welche nur Denen eigen ist, die weit über die Leiden des eigenen Ichs hinaus zu empfinden vermögen. Er verstand die Kämpfe einer jungen Künstlerseele, er verstand auch sie wieder über sich hinaus zu heben und der Kunst ihr religiöses Pathos, das «Himmelanstrebende» bei allem materiellen Studium zu lassen. Ewig bleibt es zu beklagen, dass Schindler an keiner Akademie wirkte, «Viele sind berufen, Wenige sind auserwählt.» Wenn er den einmal vorübergehend gehegten Plan, in München eine eigene Schule zu gründen, energisch ausgeführt hätte, welch einen Gewinn würde das heute bedeuten!

In den folgenden Jahren 1882, 83, 84 lebte Schindler alljährlich zu Gunsten seiner zurückeroberten Gesundheit in Goisern im Salzkammergut, immer mit seinen Nächsten, zu denen er Carl Moll vollgiltig zählte. Der dort nicht allzu malerischen Natur gewann er Landschaftsbilder erster Grösse ab, wie «Die Mühle im Echernthale bei Hallstadt», «Nach dem Gewitter», «Sägemühle im Oktober».

Zu seinen Mühlenbildern hat er einen anziehenden Text geschrieben, der seine Begeisterungsfähigkeit für

seine gewählten Lieblinge am besten übermittelt. So apostrophirt er, nach gedankenreichen Erörterungen über die Landschaftsmalerei, seine Mühlen:

«Mir kommt es unsäglich traurig, schwung- und glücklos vor, wenn der Mensch, der die heisse, sonnige Stadt fliehen kann, von der Natur Nichts verlangt, als ein paar Mal vier Wände und ein paar Pflanzen, die nur den Zweck haben, den auf staubigen Strassen vorüber Müssenden etwas zu ärgern, derselbe Mensch, der jedes Stückchen Ackerscholle unter Thränen küssen sollte. Für mich muss Alles in der Natur erzählen, und es erzählt auch Alles, nur die Villenreihe erzählt gar nichts mehr.

«Da nun diese Form der Architektur in allerkürzester Zeit die einzige Opposition sein wird, die wir noch finden werden, da das übersponnene Bauernhaus, die Mühle, die Schmiede in nicht allzu langer Zeit aufgehört haben werden zu existiren, so ist es nicht nur eine sehr leichte und dankbare, sondern auch eine sehr wichtige Aufgabe, diese poetischen Reste, so weit sie uns noch zur Verfügung stehen, treu nachgestaltet der Nachwelt zu überliefern.

«Beginnen wir mit der Mühle. Diese ist ein geistiges Rendezvous, wo Mensch und Künstler zusammentreffen müssen. Das volle Verständnis des Beschauers, sonst so traurig selten, hier ist es gewiss; denn selbst der von Sorgen gemarterte, in seinem Innern fast ertrunkene «Ich-Mensch,» der sonst wie augenlos in dem blühenden Garten «Eden» umhergeht, vor diesem singenden Hause bleibt er unbedingt stehen. So arm im Herzen ist Keiner, dass ihm dieses halb Gottes- und halb Menschengeschenk, diese sagenspendende, unermüdliche Wohlthäterin, die Uferschwalbe, das Vergissmeinnicht unter dem Menschenwerk gleichgültig sein könnte. Ich habe eine Unzahl Mühlen gesehen, die so übermoost, so grün umsponnen waren, dass es geradezu Schwierigkeiten machte nachzufühlen, was hier der Mensch und was die Natur geleistet hatte. Manchmal scheint sie wie eine Elfe am Bachesrand zu schlummern, manchmal nach Art der Libellen bachauf zu flattern. Sie kann aber auch überaus still werden und speziell Oesterreich birgt viele und mit die sympathischsten, wenn auch oft bis zur Fürstlichkeit gesteigerten Mühlenwerke; ob aber ein bischöfliches oder ein fürstliches Wappen über dem Thore prangt oder die Allmutter ihm einen Epheukranz um die Stirne geschlungen hat, herzlich und liebenswürdig sind sie immer. Vielleicht findet man, ich habe mich etwas zu lange bei dem süssen Rauschen des Mühlrads aufgehalten, man verzeihe es mir, ich habe dort und da selige Stunden verträumt, verschlafen, dieser Musik gelauscht, leider aber nur wenig davon gemalt.»

So belebte er Alles mit Herz und Sinn. Unablässig sehnte er sich nach eigenem Grund und Boden und von dem Besitze seiner Wahl verlangte er nichts weniger als die Darbietung der Gegensätze, die seine Anschauung liebte, — Ebene und Gebirg, und zwar beide in unmittelbarer Nähe. Im Jahre 1885 auf einer Recognoscirungsfahrt im Wiener Walde fand er zwischen Neulengbach und Tullu ein unbewohntes Schloss, einen massiven Steinbau mit Kupfer gedecktem Zwiebelthurme, dabei einen zwei Joch grossen malerisch verwilderten Garten. Das war zu pachten. Er erwarb sich das Recht, und die Zeit wahren Glücks für ihn begann. Die Malerei stand im Mittelpunkt. Die Bilder-Eindrücke strömten ihm nur so zu. Bald stand er mit den umwohnenden Bauern in gemüthlicher Beziehung, und auf sein Händeklatschen hielten sie in der Arbeit ein und standen willig Modell. Auf diese Weise sind sie auf den Gemälden Kartoffelernte, Pappelallee u. A. in die Unsterblichkeit gerettet. — In seinen Ruhestunden beschäftigte sich Schindler eingehend mit der Gärtnerei; aus dem Atelier ging er mit Spaten und Baumscheere an seine gärtnerischen Werke, legte sich einen Gemüsegarten an und wählte schon den Samen vom malerischen Gesichtspunkte aus. Mit jedem Jahre nahmen die Reize dieses Tuskulums zu, eine grosse Gastfreundschaft wurde geübt, der Sonntag galt allen Freunden als Besuchstag, und mit wahrhaft kindlicher Freude sah dieser Schlossherr Wagen für Wagen vorfahren. Heiterkeit und Herzlichkeit gaben dem Verkehr einen erquickenden Inhalt. Der Werktag gehörte dann wieder der Kunst, die Feierstunden dem Garten, der Familie, den heiteren Spielen, der Musik. — Im jüngsten Plankenberger Sommer zählte das Vorspielen der Chopinschen Etude (fis moll) zu seinem Abendsegen. — In diesen stillen Wochen vollendete er Meisterbilder, «einen Gemüsegarten», «eine Mühle im Nebel» mit Tauben als Staffage. Das Jahr 1887 führte ihn mit seiner Familie nach dem Süden. Ein siebenmonatlicher Aufenthalt in Dalmatien bringt eine Revolution in ihm hervor. Er malt Einiges «für die Leute», wie er zu sagen pflegte

für sich selbst dem jüngsten und stärksten Triebe folgend, dichtete und plante er an einer Cyklusidee: «Der verbannte Mönch.» In den Einzelbildern sollten alle geschauten Schönheiten der südlichen Natur, die Brandung, der glühende Sonnenuntergang, der weiche Mondschein, der tiefblaue Himmel, die Beleuchtungen im Siroccosturm geschildert werden und inmitten dieser Naturbilder die Gestalt des Mönches, der um der Liebe und des Friedens willen in den Tod gehen wollte. In München an einem Sonnentage setzte uns der Künstler seinen Plan auseinander. Seine Schilderung erinnerte in fast allen poetischen Momenten an zwei Dichtwerke Karl Stieler's, Eliland und Wernher von Tegrinsee. Beim Citat der Verse: «Herr Wernher, Euer Herz ist wach, Und Euer Herz muss schlafen», horchte Schindler mit gespannter Erregung. Diese Probe reizte ihn und in der Folge las ich ihm die zwei genannten Stücke vor. Er war entzückt, ergriffen, und meinte, so Vieles gleiche derart seiner dichterischen Vorstellung, dass er fürchte, das Gefühl der Originalität sei ihm verloren gegangen. Schon damals empfand ich nicht allein die Aehnlichkeit der dichterischen Tonart zwischen Schindler und Stieler, sondern auch eine grosse Zahl ähnlicher Züge in den beiden Individualitäten. Stieler ein Maler, der Dichter wurde, — Schindler, ein Dichter, der Maler wurde. Beide leidenschaftlich die Natur liebend, mit ihr eng verwandt, von ihr Begeisterung und Trost empfangend, beide wissenschaftlich für die ganze Breite und Tiefe des Menschenlebens interessirt, beide von dem Verstand glänzend bedient, aber nicht dirigirt, Gemüthsmenschen im höchsten Sinne, daher auch Leidensträger, daher auch Psychologen, durch schmerzhafte Empirik in dem Besitze errungener Seelenkunde, — beide mit dem Mönche empfindend, welchen die Kirche gefangen hält und straft. Ihre Kirche war die Welt und die Zelle des Einzelrechts war ihrem Lebensreichthum viel zu eng. —

J. Emil Schindler. Weiher in der Nähe des Plankenberger Schlosses.

Von dem geplanten Cyklus Schindlers ist nur das eine grosse Bild, «Pax,» das in der Reproduktion dieses Heft schmückt, vollendet. Sein Schönheits- und Gefühlsinhalt bedarf keiner Interpretation, es steht für sich selber ein. Wenn sein Schöpfer wüsste, dass dieses Werk nach seiner ruhelosen Wanderung durch seine Seele und durch so viel Säle die Münchner goldene Medaille trägt, eine weitere Prämiirung aus der Hand des österreichischen Kaisers durch den Ankauf für die kaiserliche Gemäldegallerie erfuhr und nun im kunsthistorischen Museum seiner Stadt Wien eine Offenbarung seines Pax-Traumes und ein unsterbliches Zeugnis seines Ruhmes bildet!!

Während er damals auf den Mäcen wartet (die Mäcene schreiten meist sehr langsam), der den Cyklus seines Mönchgedichtes bestellen und ihm die so nothwendige Ruhe zur Ausführung geben würde, kehrt er zu der Ausarbeitung älterer Ideen zurück, denkt an die geplante Suite der zwölf Monate in den charakteristischen Stimmungen seiner österreichischen Heimath. Seine Schüler sollten in verbindenden Bildern die Flora dazu malen. Olga Wiesinger-Florian entwarf einstweilen alle zwölf Skizzen für die Blumenbilder unter Schindler's direkter Leitung.

Dazwischen drängt es ihn, den Immerbewegten, zur schriftlichen Aussprache seiner überquellenden Ideen. Jedes Briefcouvert bedeckte er mit Notizen und in der Stille traulicher Winterabende diktirt er seine Gedanken über Natur und Kunst!

Welche Gedanken!

Ohne jeden Ballast akademischer Breite, abgeklärte runde Erkenntnisse, Perlen aus dem stürmischen Meere der Erfahrung. Er muss sich weit hinaus gewagt haben

J. Engl. Schnitt pinx.

Garten im Pfarrhof von Weissenkirchen

weit über die Grenzen des Durchschnittsterrains hinaus, um in die Tiefe zu tauchen, in jene Tiefe, in welcher die Gesetzchen und Mittelchen aus den Reflektirschulen verschwinden, und der Gedanke in seinem Urgehalt schlummert. Es ist schmerzlich zu beklagen, dass diese Hinterlassenschaft fragmentarisch geblieben ist.

Aus seinen ganz eigenartigen, wahrhaftigen Erkenntnisbüchern seien nur einige Grundgedanken aus dem Kapitel Menschenwerk, Plein-air und Gebirgslandschaft citirt: «Die absolute Landschaft wird am schwersten gemalt wie verstanden und der komische Bilderfreund, der auf der grösstbemalten Fläche nur das Staffagebäuerlein sieht, ist nur eine Karikatur der ganzen bildersehenden Menschheit, derem grössten Theile die absolute Natur gar nichts zu sagen hat, deren grösstes Interesse in dem riesigsten Vorgange ein weisser Punkt erregt. Die grösste Gefahr für den absoluten Landschafter liegt darin, dass er den Massstab für das Menschenwerk verliert und sein Repertoir, das er für sich aus der Natur herausgesehen hat, nicht mehr verständlich machen kann.

«Bei mangelnder Redaktion des Gesehenen wird seine Welt endlich so reich, das Stimmungsmaterial wächst derart an, dass auch hundert Menschenleben nicht genügen werden, einen ganz kleinen Fleck Erde zu bewältigen.

«Es handelt sich um das Herausfühlen der weihevollen Momente. Jede Religion hat ihre Festtage und die Priester des Naturkultus müssen auch in einer Art von Ornat fungiren. Man muss in jedem Kunstwerke den Feiertag sehen, wie man ihn auch in der Natur erkennt. Die Feiertage sind nicht allzu häufig, aber die Natur hat sie und sie sind durch Illusionen, durch Ruhe, durch Wohlklang der Farbentöne herauszufühlen.»

Plein-air.

«Ein Gutes wird sich aus dieser Bewegung resultiren. Wir werden lernen a la prima malen. Der Begriff Luminist, man nennt an erster Stelle Rembrandt, hat mit der Sonnenmalerei Nichts gemein. Es liegt auch darin der hauptsächliche Unterschied zwischen der modernen und alten Kunst. Die grossen niederländischen Meister des Lichtes schufen sich diesen Begriff ganz selbständig und machten daraus eine Wissenschaft, die einen Generalbass und einen Kontrapunkt hatte und ihre festbegründete Mathematik, die aber mit der natürlichen Erscheinung wenig oder nichts zu thun hatte. Lediglich den Begriff Licht entnehmen sie der Natur, alles Andere thaten sie dazu. Der Grösste aller Plein-airisten (man wird ihm verzeihen, dass er schon war, ehe dieses Wort erfunden wurde), ich meine Meissonier, that und thut Nichts dergleichen. Er lässt die Natur, so meint man, ganz und gar unberührt.»

In einem darauffolgenden Vergleich mit Waldmüller und Pettenkofen begründete Schindler diese Behauptung klar und anschaulich.

In der Gebirgslandschaft schildert er geistvoll und witzig die Schwierigkeiten, dieselbe in ihren malerischsten Momenten zu malen. Er meint:

«Das zu porträtirende Gebirg wäre mit einer zu porträtirenden schönen Frau zu vergleichen, die man nur malen darf, wenn sie nicht zu Hause ist. Dies betrifft Alles die sogenannten schönen Tage. Wenn der Regen fällt und die silbertönigen Wolken über die nun tiefschwarzen Waldmassen hinziehen, wenn Felsen nass und glänzend werden, die Lokaltöne bis zur höchsten Kraft sich steigern, die Bergesriesen kaum mehr zu ahnen sind oder zu finsteren Giganten werden, wenn die Wasser sich trüben und wild und drohend ihr Bett

J. Emil Schindler. November.
Aus dem Cyklus der 12 Monate.

überschäumen, oder mit einem anderen Worte, wenn der Gebirgsmaler im Wirthshaus sitzt, dann kann das Gebirge sogar klassisch werden. Das vornehme Gebirgsbild hat weder ein Publikum noch hat es Künstler. Ruisdael, Everding, und in neuerer Zeit Andreas Achenbach haben derartige Stimmungen zu hoher Vollendung gebracht. Lesen sie diese Namen, so finden sie nachträglich sogar diese Stimmungen sehr reizend. Im Leben haben die Betreffenden während des Regens geflucht, geschlafen oder sind abgereist, je nach Massgabe ihrer vorhandenen Baarmittel.»

Alle die im Nachlass vorgefundenen Manuskripte führen in ein besonders geartetes Geistesleben; nur ein kleines Zeugnis sind diese Proben, aus den Diktaten jenes Jahres.

Bald darauf, 1890, zieht Schindler mit den Seinen in das Salzkammergut an den Mondsee, nur zum Ausruhen. Er malt gar nicht, aber sein Geist arbeitet unter dem Hochdruck eines drängenden Ideenreichthums, er schreibt desto mehr! Seine Seele beschäftigt das Menschliche weit über das Malbare hinaus. Die Unterdrückten, die Leidenden, die Gekränkten, die Gefallenen, das ewig Menschliche, das ewig Weibliche in seiner Unzulänglichkeit beschäftigt ihn, es entsteht sein Drama «Anna».

Ibsen, der Agitator der gefühlsbelasteten Individualisten, Derer, die mit ihrer persönlichen Naturgewalt stehen und fallen, ob sie Nora oder Solness heissen, war sein grosser Anreger. Aber selbst er vermochte Schindlers Individualität, die sich auch in seinen Schriften ganz ausprägt, nicht zu beengen oder gar zu erdrücken.

In Sylt hoffte Schindler sein Drama endgiltig auszuarbeiten. Es schien ihm noch zu unreif in der Durchbildung, zu überfüllt mit allgemeinen Ideen über den Lebenskrieg der Menschen untereinander. Er hatte seinen Gedanken über die Lücken im Gesetz und im Recht, über die humane Pflichterweiterung für das Volk, über die Grenzen der Liebe, über die Grausamkeiten des Geschickes vollen Ausdruck gegeben. Diese Ideenbelastung drohte den dramatischen Gang der Handlung aufzuhalten, er wollte streichen, klären, vollenden.

. . . . . .

Aussprache, freie erschöpfende Aussprache war ein unbedingtes Bedürfnis seines Geistes; mit jedem Jahre wurde es lauter und dringender. Die Uebung schärfte seine Waffen. Die tollen Parteikonflikte auf dem Gebiete der Malerei reizten ihn zum Schleuderwerfen gegen den Goliath «Publikum».

In den Jahren 91 und 92 schreibt er Ausstellungsberichte in ein vielgelesenes Wiener Blatt. Das Pseudonym, unter dessen Maske er eine kühne, vorurtheilsfreie Kritik übte, interessirte auf das Höchste und wurde zum Tagesgespräch in den betreffenden Kreisen.

Auch davon seien einige Citate zu seiner Charakteristik aufgenommen.

«Im grossen Saale V finden wir das prächtigste, das süsseste, das plein-air-wahnsinnigste und das theuerste aller Bilder dieser Ausstellung. Das prächtigste ist Oswald Achenbach's «Colosseum.» Der unübertreffliche Klangzauber, die jauchzende Farbenlust, gepaart mit kühner Noblesse stellen dieses Bild in die erste Reihe und hoch über die beiden anderen desselben Meisters. Da stehen sie die Weisen des Abendlandes und schütteln die Köpfe und fragen, ob denn auch Alles ganz so und wahr ist? Wer frägt eine Symphonie darum? Ein Rausch, ein Sinnenwirken, ein hinreissendes Bild von Vergangenem, ohne Trauer um dieses. Was bekümmert es uns, im Angesicht dieses Bildes? Was soll es uns zu wissen, was im Innern des Hauses geschah; es wogt das neue Leben, es verglüht das goldene Abendlicht um die alten Mauern herum. Freuen wir uns mit.»

«Der grosse Rückschritt aber, den unsere Künstler in auffallendster Weise von Jahr zu Jahr machen, zeigt uns, dass es hoch an der Zeit wäre, das in der Kunst so wichtige, so einzig grosse: «Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!» endlich wieder einmal sagen zu lernen. Lernen wir von Reid singen wie uns der Schnabel gewachsen ist und glauben wir an uns, dann wird man auch an uns glauben. Was imponirt uns an der Kunst des Britten? Er sagt: «So mache ich's, so freut es mich, wir kümmern uns nicht um Euch Andern!» Wir aber in Oesterreich und Deutschland, verzerrt, vergiftet durch die Einschleppung von Krankheitskeimen, wie sie die Masseneinquartirung immer mit sich bringt, wir sagen: «So hat's Der oder Der gemacht, vielleicht bringen wir's auch so zuwege.»

Hochinteressant und — Sachkenner nennen sie klassisch, ist Schindlers Auseinandersetzung über den inzwischen zum Tages- und Parteienkampf ausgearteten Münchener Konflikt. Er schrieb am 28. März 1892:

«Ausserhalb unserer Grenzen kämpften in den Sommermonaten des vergangenen Jahres Berlin und München einen Kampf auf Leben und Tod. Man wollte weiter Nichts als sich gegenseitig erschlagen. Es wurde auch beiderseits Alles aufgeboten, selbst die künstlerischen Weiber, Kinder, Krüppel und Greise; ein Landsturm der schlimmsten Art, der verderblichsten, weil der verblüffendsten, die Masse musste es machen.»

«Die Berliner Ausstellung war nach einer Richtung hin die würdigere, sie hielt sich von Ausschreitungen ferne und war, was die Resultate anbelangt, vornehm. Die Münchner dagegen war die interessantere, leider aber hauptsächlich vom — kunstpathologischen Standpunkte aus betrachtet.»

«Es hat sich an der Isar eine Komödie abgespielt, nicht unähnlich jener, die uns Jules Verne in seiner «Geheimnissvollen Insel» schildert: ««Auf ein einsames, meerumrauschtes Stück Erde waren ein paar thatkräftige Menschen verschlagen worden und schufen sich in harter Arbeit ein Felsenhaus, welches sie eines Tages von — Affen besetzt fanden. Weg und Steg waren abgebrochen und die Vernichtung war unausweichlich. Da erschien unerwartet ein mit schier überirdischer Macht begabter Mann, rottete die Sippe aus und gab den Ansiedlern Haus und Ruhe wieder.» So wenig artig es klingen mag, uns gemahnte die letzte Münchener Jahresausstellung mit Allem, was vorher und nachher geschah, an die Geschichte Jules Vernes.»

«Der Pleinairismus der Deutschen ist nicht zu verwechseln mit dem der Franzosen. Diese sind durch eine Art Ideenarmuth zu mächtiger Entfaltung ihres angeborenen Geschmacks und durch diesen zu wechselnden Ausdrucksweisen gezwungen und zuletzt gelangten sie durch eine ganz gesunde, naturgemäse Reaktion gegen die übermässige und etwas kränkelnde Farbentiefe der Progonen zu einem Licht- und Wahrheitsfanatismus, der ein paar herrliche Blüthen trieb und von grösster Bedeutung für die Zukunft der Malerei werden wird. Das jedoch, was dem Wollen der neuen deutschen Schule zu Grunde liegt, ist nichts als fauler Nachahmungstrieb und ihre Priester thaten genau, wie die vierhändigen Helden Jules Vernes. Durch ein paar Abstimmungen erhielten sie das Recht zu schalten und zu walten, und die, die sich in der von Natur und Vergangenheit so stiefmütterlich bedachten Stadt ein Kunstemporium geschaffen, standen nun entsetzt vor den Trümmern ihres Glückes, vor der geschlossenen Pforte. Drinnen aber begann die lächerliche, hoffentlich einaktig bleibende Komödie der vorjährigen grossen Ausstellung. Es trat eine Aufnahmsjury zusammen, und verfuhr, ich will nicht sagen wie, das Wort ist zu abscheulich. Es trat die Preis-Jury zusammen, ihre Devise «Hoch der Wahnsinn!» wurde durch ihre Leistungen erhärtet, und fand sich eine Farce, die sie selbst nicht mehr verstanden, so wurde dieser die höchste — Ehrung. Alle Schönheit, alle Religiosität, kurz, alles Herkömmliche wurde in den Koth getreten, aber sie hatten die Stirne, allen Opponenten zuzurufen: ««Achtet die Ueberzeugung!»» Ja, wenn nur eine Spur davon vorhanden gewesen wäre! Auch der Irrthum ist achtbar. Aber hier war der Irrthum ein bewusster, und die Absicht, die gar zu klare und durchsichtige Absicht, sich einfach, ohne Streben, ohne jegliches Verdienst auf den Rücken der Besten empor zu schwingen, konnten Blindgeborene mit Händen greifen, nur das Publikum merkte nichts davon.

«Um das Unglück voll zu machen, bethörten sie auch einen ganzen Menschen, einen grossen Künstler, sie opferten sich ihren Besten: Fritz Uhdes Name ist für immer mit dieser Sache verknüpft und nie wird es ihm vergessen werden. Der geheimnissvolle Fremde aber — wo blieb er? Die Kunst Münchens hat einen sehr hohen Beschützer, der nicht will, dass sie an den Stufen seines Palastes eines Gnadenstrahles harrt. Er ist mit Leib und Seele Bewunderer der Göttin und Freund ihrer Priester. Auf ihn hoffte man, doch war er diesmal — zur allgemeinen Ueberraschung nur «constitutionelle Spitze» und liess der Bewegung ihren Lauf. Das gab grossen Jubel. Aber schon begannen die Zweifel an den Herzen Derer zu nagen, die sich in ihrem Hause doch — eingeschlossen fühlten. Sie wurden ängstlich und sagten sich, dass erstens: es vielleicht doch gewagt war zu zeigen, dass die deutsche Kunst ihrer Faktur in Frankreich, England, Holland, Spanien, Italien, Dänemark, ja, Gott weiss wo noch, eine Menge von Rivalen habe, denen sie nicht gewachsen sei; zweitens, dass es sich vielleicht doch strafen könnte, einem wenn auch sehr — gutmüthigen Publikum gar zu unmögliche Dinge anzuhängen; drittens, dass die Kunststadt München und was noch viel schrecklicher wäre, sie selbst darüber zu Grunde gehen könnten und würden und viertens und letztens, dass man auch mit Hilfe des weitesten Ge-

wissens mit Einem nie fertig werden könne, mit dem berechtigten Zweifel an sich selbst.

Diese Stimmung benützte plötzlich ein Mann, auf den Niemand rechnete — Lenbach. Nun war sein Moment gekommen. Er rannte seine Lanze gegen den verführten Heiligen und Uhde war besiegt. Die Genossenschaft der Vernünftigen, Beleidigten und Zurückgesetzen vereinigte sich mit einem Theil der zu sich gekommenen Selbstbetrüger.

«So steht es heute; aber viele brave Menschen haben viele, viele böse Bilder davon getragen — — — —.»

So klar, scharf und von einem grossen Standpunkt aus, das Parteigetriebe überblickend, beurtheilte Schindler eine Bewegung, die unendlich viel Lärm um Nichts machte und auf die Dauer Niemandens Interesse erregt, der überzeugt ist, dass die Kunst nie eine Parteisache sein kann.

Bei diesem bewegten Geistesleben, bei diesem allseitigen und immer intensiven Betheiligtsein am Leben ist eine Erschütterung der körperlichen Widerstandskraft fast natürlich. Er leidet Jahre lang, mehr oder weniger, er zittert um seine Arbeitskraft, um seine Zukunft. Im Herbste 1891 geht er zu Pfarrer Kneipp Hilfe suchen — und findet sie. Die Kur oder der Glaube oder die Kur und der Glaube sollten ihm seine Kräfte wiedergeben. Er kehrt in demselben Jahre, kurz vor Weihnachten, gesund, vergnügt, seelenvergnügt zu den Seinen zurück. Mit erneuter Frische nimmt er das Malen wieder auf, und leistet in kurzen drei Monaten was Andere in drei Jahren nicht schaffen.

Und während er dazwischen immer wieder am «Pax» korrigirt, entstehen in dieser Renaissancezeit seiner Kraft ein sonniges Bild für eine Breslauer Dame, ein Dorfeingang und die Landstrasse mit den Pappeln. Er stellt 28 Bilder, — meist aus Privatbesitz — für eine Ausstellung im Wiener Künstlerhause zusammen. Engherzigkeit, vielleicht auch Missgunst versagten dieser Kollektion den genügenden Raum, und fast die Hälfte musste zurückbleiben. Aber die angenommene Zahl genügte in vollem Masse, um seinen Ruhm bei der Minorität, die ihn verstand, zu erneuen und zu mehren! Die früheste und die lauteste Anerkennung fand er stets von Seiten der Maler und in manchen Zeiten war der Beifall seiner Collegen die einzige Aufmunterung, die ihm zu Theil wurde. Das grosse Publikum, welches ein Jahr vorher den Schöpfer des «Pax» zwar nicht verstanden hatte, ihm aber als einem interessanten Sonderling neugierig, zum Theil scheu bewundernd näher trat, eroberte er sich nun durch seine Landstrasse mit einem Schlag. Sieg auf der ganzen Linie. Das «Schindler hoch!» griff um sich!

Er aber, — es war im Mai 92 — setzte sich in sein Kämmerlein, legte den Lorbeerkranz lächelnd ab, zog den Domino seines Pseudonyms an, fuhr sich seufzend über die feine Stirne, nahm die Feder und schrieb:

«E. J. Schindler bringt in einer stattlichen Reihe von Bildern, 16 an der Zahl, eigentlich nur eines, und in diesem kein Vollbild. Er lässt uns einen Blick thun in die Mechanik eines geistigen Uhrwerks, wir sehen Räder in Räder greifen, aber nicht mit beruhigender Regelmässigkeit, sondern hastend, überspringend, wir sehen die Zeiger nicht und wissen nicht, wohin sie zeigen sollen. Wir sehen ein nervöses Ringen auf viel zu ausgedehntem Gebiet, einen verzehrenden Ehrgeiz, viel zu gross für Einen, ein Streben, das genügen würde eine grosse Schule zu gründen, wenn Schindler sich selbst verstünde. Er ist wohl stets dieselbe Einheit, aber von Fall zu Fall ein Anderer, eine Seele in vielen Körpern, Anfang und Ende, Wollen und Weg, alles verschleiert, ungeklärt, ein stetes Suchen. Kein Handwerksgeschick, kein Typus, nicht einmal eine erkennbare Nationalität. Heute ist er Niederländer, morgen Franzose, dann wieder fanatischer Oesterreicher, oder aber er hört ganz auf Maler zu sein und benützt den Apparat des Malers nur um zu — dichten. Seine Sammlung von bemalten Leinwanden und Brettern sind kleine Ergebnisse grosser innerer Kämpfe und Leidenschaften, unter bitteren Thränen entstandene Scherze und mit Lächeln geborene Elegien. Von der jauchzenden Lust über die eigene Meisterschaft, die in seinen Augen keine sein kann, bis zu dem Zusammenbrechen unter der tödtlichen Wucht des unheilbergenden Glücks: Die Natur, das schönste und grausamste aller Weiber lieben zu müssen, — diese Welt von Glück und Elend, die ist's, die uns in seine Kreise bannt.»

— — — — — —

Diese eigenartige, schmerzliche, kräftige Selbstbeichte stimmt in dem einen Punkte nicht: seine Bilder wirkten klarer, einheitlicher, als er selbst, der einzige Kenner des kampfvollen Chaos, aus dem sie entstanden, fühlen konnte.

J. Emil Schindler pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Mühle — Frühling

Den Frühling dieses Jahres verbrachte er in seinem geliebten Plankenberg. Dort, wo er an der Quelle seiner Modelle war, malte er die zweite Landstrasse, dann das poetische, zauberhafte Bild: «Nach dem Gewitter» und einen Bach mit einer Mühle im Mittelgrund.

Zu der internationalen Kunstausstellung in München entsandte er damals sieben Werke, vier davon waren in festen Händen, darunter die Pappelallee, welche beweist, was ein solcher Künstler in einer «unromantischen» Landschaft sehen und wiedergeben kann.

Welche Farben sein vorgezogenes Grau enthält, welche Formen, welche Lichter, welche Stimmungen aus diesem nichtstilisirten werktäglichen Stück Ebene zu holen sind. Ohne jede Künstelei, deutlich, wahr und gross giebt dieses Bild in seiner mächtigen Einfachheit ein salomonisches Urtheil für die Parteien der Farben und der Farblosigkeit aus.

Wer so grau malen kann, der hat eben die Leuchtkraft, die auch dem Grau Leben, Licht, Eindrucksfähigkeit giebt. Ueber die mannigfaltigsten Reize der Landstrasse als malerischen Vorwurf hat Schindler eine Reihe von Aufzeichnungen voll merkwürdiger, ganz ursprünglicher Beobachtungen hinterlassen.

J. Emil Schindler. An der Fischa in Fischamend in Nieder-Oesterreich.

Wie verschieden — und ganz ebenso stark ist das Bild «Nach dem Frühlingssturm». Welche warme, harmonische Färbung! Wie lau sind diese Lüfte! wie weich ist diese Stimmung! wie viel Wehmuth weckt dieser alte, ewig neue Zauber auf! wie eigenartig verbinden sich die Gegensätze unter diesem Himmel, das Kruzifix mit dem Gekreuzigten, das grosse Zeichen des allgegenwärtigen Menschenleids, die junge liebliche Mädchengestalt, eine menschgewordene Frühlingsblüthe, die in dieser Ruhe nach dem Sturm das seiner Stütze beraubte Bäumchen versorgt. Auge und Herz werden durch diese Darstellung auf einen Schlag gefangen genommen. Das ist eines von jenen Gemälden, um deren Erschaffung man den Künstler beneidet, um derentwillen man ihn liebt.

Die Reproduktionen dieses Heftes geben typische Beiträge zur Charakteristik der Schindler'schen Künstlerschaft: Sein «Pfarrgarten», seine «Mühle», sein «Waldinneres», sein «Küchengarten aus Plankenberg», den er s. Z. als Dankeszeichen für eine warme Aufnahme in der Münchner Künstler-Genossenschaft dem dortigen Kunstverein schenkte, jedes der Bilder zeigt reizvolle Seiten seiner Künstlerschaft.

Erschöpfend ist die Künstlerschaft Schindlers nicht darzustellen, auch dann nicht, wenn man alle Werke zu einer Ausstellung vereinte.

Ungehobene, ungemalte Schätze lagen noch in seinen Plänen.

In München reizte ihn die Biegung der Strasse vom botanischen Garten zum Glas-Palast zum Malen, überall sah er Schönheiten, überall unentdeckte Bilder! Als er auf der verhängnissvollen Reise nach Sylt den Hamburger Hafen besichtigte, steigerte sich das Entzücken über all die gesehenen Schönheiten der Linien und Lichter bis zur hochgradigen Aufregung. Malen wollte er auch das, nur malen! Von seiner Gesundheit allein wusste er sich abhängig, für alles Uebrige wollte er selber sorgen. Er fühlte sich im Vollbesitz einer trag- und leistungsfähigen Geistes- und Schaffenskraft, er wollte nur zu viel!

Was wohl so häufig die grossen, vielversprechenden Talente in ihrer Produktionsfähigkeit unterbricht? Was ihnen einmal Besessenes plötzlich nimmt? und oft nie wiedergibt? Was sie in den Mannesjahren, die das Beste und Reifste bringen sollen, zu ihren eigenen Nachahmern

macht? Vergangene und gegenwärtige Maler in Menge veranlassen diese Fragen. Wer sich die Mühe nimmt, den Ursachen chronisch magerer Jahrzehnte, welche einigen fetten Jahren zu folgen pflegen, nachzuforschen, wird diese sehr oft in dem einseitig entwickelten Geisteszustand der betreffenden Künstler finden. Sie trieben meistens Raubbau auf ihrem jungen Grund. Sie vergassen, dass der Wechsel der geistigen Saat eine Gesundheitsbedingung für den schöpferischen Boden ist, dass eine wache Antheilnahme am grossen Leben, weit über die Grenzen dessen hinaus, was in's Skizzenbuch geht, den Maler nur stärkt, seine Eigenart nährt, hebt, gefühls-, gedanken- und bilderreich macht. Die allgemeine Sphäre des Geisteslebens übt einen unberechenbaren Einfluss auf die künstlerische Produktion aus. Die ganze, so interessante, inhaltsüberreiche Entwickelung Schindlers beweist diese Behauptung.

Als junger Maler, als alle Lyrik seines Jünglingherzens im Blühen war, fand sein dichterischer Geschmack an dem Waldfräulein Gefallen, da hörte er die Naturschilderungen, die ihm zu Bildern wurden, so ging er auf lyrischen Pfaden in die Kompositionsschule. Er begann die Illustrationen, wodurch sein Lehrer, A. Zimmermann, wie er zu der festeren Ueberzeugung seines kompositorischen Talents kamen. Zeichnen musste er lernen, und mit mehr Eifer als Geduld suchte er über diese Seite, diese wichtige Seite seiner Kunst Herr zu werden.

Mit der Farbe aber, dem Ungreifbaren, dem Unmessbaren, mit diesem fatamorganahaften unendlichen Heer von Lichtern, das von Minute zu Minute wechselnd auftritt, mit der Farbe kämpfte er, um in seiner Sprache zu reden, — wie mit einem schönen, geliebten, spröden Weib. Er wollte sich von ihr unterjochen lassen, er wollte sie malen, wie sie sich gab, er fand im Zusammenhang an ihr Alles schön, aber freiwillig wollte er sich ergeben, und erst dann, wenn er sie geknechtet, beherrscht und den Beweis errungen hätte: «wenn ich wollte, ich könnte Dein Herr sein und malen wie ich wollte. Aber ich will Dir dienen, denn Du bist in Deiner Natürlichkeit so schön!»

In diesem Sinne machte er seinen Eroberungszug «nach der Farbe,» in stillen Tagen im Wiener Walde, in stillen Tagen und Nächten im Prater, auf sonnigen heissen Wegen in Lacroma, — um treu zurückzukehren, freiwillig den Schönheiten seiner Wahl ergeben: dem dunklen Waldgrund, dem eng umzäumten Pfarr- und Dorfgarten mit seinen altmodischen Blumen, dem Ackerlande in Plankenberg. Auf welche Wege ihn auch andere Gegenden und andere Maler lockten, zu ihnen kehrte er «heim.» Aus allen seinen Bildern klingt der Rhythmus eines Liedes. Der Klang der Musik beschwichtigte seinen Geist und wenn es um ihn her in Tönen rauschte, griff er oft zu Bleistift und Papier. Der Dichter und der Musiker in ihm waren seine vollgiltigen Mit-Maler. Diese Dreieinigkeit, — sie sei gelobt! — kommt in seinen echten Bildern immer wieder zum Ausdruck, diesem Vollklang verdanken sie den unwiderstehlichen Zauber. Sie sind dichterisch, rhythmisch, malerisch, sie lassen alles Handwerk vergessen, man muss sie empfinden, unmittelbar empfinden, wie die Naturschönheit selbst.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wenn ich von Schindler spreche, verzweifle ich an dem Beginnen, ein ganz treffendes Bild von ihm zu geben. Er war Maler, Musiker, Dichter, Psycholog, ein Meisterschüler des Lebens, aus dem ein Lebenskünstler, folglich ein Philosoph geworden wäre, wenn ihm das Schicksal Zeit zur Entwicklung gelassen hätte, — einer von den Seltenen, für die man mindestens um den Doppeltermin von 70 Jahren beten sollte, damit sie ihre Gaben zu Gunsten der Menschheit ausreifen lassen könnten, einer von den Märtyrern, die schon einen guten Theil ihrer jungen Zeit verbrauchen, um sich aus ihrer eigenen babylonischen Verwirrung auf den Weg in die Welt zu retten. Und auf diesem Weg begegnet ihnen eben, da sie thatenfroh ihr Lebenswerk beginnen wollen, der Lindwurm Mammon, für den der St. Georg noch nicht gekommen ist, quält, beherrscht, martert sie, zerrüttet ihre Nerven, bricht ihren Muth, zerstört ihre Poesie, und Schindler drohte er sogar zu verschlingen. Er lernte nicht rechnen. Als die Breslauer Kunstfreundin ein Bild bestellte und nach einem, wie sie hervorhebt, rührend bescheidenen Eingehen seinerseits auf ihre Wünsche und Ansichten nach dem ungefähren Preise frug, meldete er denselben endlich in «Pfennigen» ausgedrückt. Durch diesen Zug hatte er es nie auch nur annähernd zu den Preissteigerungen der heutigen Mode-Matadoren gebracht, die schon durch die fünfstelligen Zahlen dem Publikum einen Werthbegriff suggeriren. Sein Ruhm war längst über seine Preise hinausgewachsen, und er hatte die Nutzanwendung nie verstanden!

J. Emil Schindler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Nach dem Frühlingssturme

Seine Lebensansprüche waren die eines genussfrohen Menschenfreundes und die eines nach allen Richtungen hin verfeinerten Aesthetikers. Gütiges, fürstliches Geben war ihm, wenn es sich auch um seine letzten Gulden handelte, Bedürfnis, auserlesene Genüsse zählten zu seinen Stimmungsfaktoren, und Johann Orth, mit dem ihn bis zu dessen freiwilliger Weltentsagung die allerherzlichste Freundschaft verband, nannte ihn nicht umsonst «den Blaublütigsten» unter ihnen.

Bei aller Menschenliebe, die ihn tief in die sozialistischen Ideen unserer Zeit führte, war Schindler in seinem persönlichen Umgang wählerisch. Aeusserliche Faktoren, Stellung und Namen, imponirten ihm nicht, er durchfühlte den Menschen an sich. Er war kein Streber. Als Mitarbeiter an dem kronprinzlichen Werke «Oesterreich in Wort und Bild», verhielt er sich im Umgang mit dem hohen Redakteur sehr reservirt. Eine letzte direkte Einladung des Kronprinzen Rudolf zu persönlicher Aussprache lautete auf ein Datum, das der dritte Tag nach dessen tragischem Ende wurde.

J. Emil Schindler. Vorfrühling.

Von der österreichischen Kaiserin sprach Schindler mit enthusiastischer Wärme, erzählte Beweise ihrer grosszügigen, humanen Denkungsart und schätzte sie als eine der geistvollsten und bedeutendsten Erscheinungen unserer Zeit.

Schindler hatte ein ausgeprägtes Gefühl für Persönlichkeiten. Wo er eine solche nach seinem Geschmacke fand, opferte er der entfremdenden Förmlichkeit keine fünf Minuten, er verlangte und gab sofort Vertrauen. Und was gab er damit! Eine ganze neue Welt! In seinem ereignissvollen Leben hatte er Alles genau gesehen, Freund und Feind, genau. Er nannte mit lebenerweckender Wärme Alles, was ihn gefreut hatte, die Todten, die Lebenden, die Unsterblichen, — Sophokles, Shakespeare, Dickens, Reuter, Ibsen, — er kannte die Geistes-Grossen und wusste, was sie sagten!

Und wie sprach er von seinen Nächsten! von seinem Weib, seinen Kindern, seinen Schülern, seinen Lieblings-Kollegen. Er zählte zu den sehr Vereinzelten, die thatsächlich zu dem Ankauf eines Gemäldes eines anderen Künstlers auf Kosten der eigenen Verkaufsaussicht entschieden zuriethen und sogar die Besorgung des Auftrags übernahmen.

Mit welcher spontanen Herzlichkeit nannte er immer wieder seinen Jünger, Carl Moll, und die grossen, frohen Hoffnungen, die er auf dessen künstlerische Zukunft setzte. Moll war es, der mit unermüdlicher begeisterter Hingabe die Ausstellung des Schindler'schen Nachlasses in so umfassender und würdiger Weise ermöglichte. Er war es, der durch sie dem Publikum, unter dem Schindler gedarbt und gelitten hatte, in jedem Bilde wiederholte, was es an ihm besessen und nur theilweise und sehr langsam erkannt hatte.

Er ist es auch, der den inhaltsreichen Nachlass seines Meisters mit pietätvoller Hand ordnet. In diesen werthvollen Blättern findet sich bei der Besprechung der von Schindler laut bewunderten Franzosen, Corot, Daubigny, Dupré und Rousseau, ein Passus über Letzteren, der ausnehmend interessirt und ergreift. Gibt er doch Kenntnis von der feinen, eindringenden Art des Mitgefühls Schindlers, das seinen edelsten Theil aus eigenen Erfahrungsschmerzen gewonnen hat. Er sagt von seinem im tiefsten Sinne des Worts «Kollegen!»

«Der ursprünglichen Anlage nach sowie auch nach seinem Wollen ist Th. Rousseau der Grösste. Und ihm blieb Elend, Sorge, ja der Hunger nicht erspart. Er unterlag; bei so herabgestimmten, zu Tode geschleiften Nerven vollzieht sich der Prozess unmerksam, dann aber mit Riesenschritten. Wir sehen klar, dass sich Rousseau dem boshaften Drucke, der von mehr oder weniger talentlosen Leuten auf ihn ausgeübt wurde, mit einer Kraft wiedersetzte, die viel weiter ging als es sich mit

der feinsten aller künstlerischen Individualitäten vertrug. Wir wissen auch heute, dass es nicht reines Unverständnis war, sondern dass sich ein guter Theil unverfälschter Angst vor dieser höchst bedeutenden Individualität ihr entgegenstemmte. Wie diese feindselige Haltung entstanden, können wir uns heute nur durch die besagte Angst erklären. Rousseau ist derjenige der modernen Maler, der alle guten Eigenschaften aller grossen Künstler aller Perioden in sich zusammenfasste. Der Mensch Rousseau aber war nach den Berichten aller Jener, die so glücklich waren mit ihm leben zu dürfen, in einem ungewöhnlichen Grade sympathisch.

«Wenn wir uns die Frage aufwerfen wollen, ob es ihm heute besser gegangen wäre, so können wir sie nur dahin beantworten: Um vieles nicht. Er predigte eine neue Lehre, die auch in unseren Tagen zum grössten Theil nur missverstanden wird. Er konnte sie nicht mehr in's Reine schreiben und ihn zu verstehen bleibt einer anderen Zeit überlassen.»

Kein Zweifel, dass der Tag kommen wird, aber er ist noch nicht da. Es muss viel gearbeitet werden, viel ehrlich gewollt, dann wird Rousseau wohl den Anfang zum Allerhöchsten in der Kunst bedeuten. Er umfasste das Naturreich, so weit es seine Armuth erlaubte es zu sehen, wie Keiner vor ihm. Er schuf sich auf einem ganz kleinen Fleck Erde eine Welt so unfassbar gross, so reich, dass sich Gott selbst wundern würde. Auch er steht unter den Achenbachs, aber so, wie ein gelähmter Gott unter ein paar kräftigen Menschen steht.

«Was an diesem Falle menschlich schön ist und zugleich tröstlich für uns, ist das: Unglück, Schmach und Elend konnten einen wirklichen Götterfunken nicht vernichten, er leuchtet fort!»

Und dieser Schlusssatz, mit dem Schindler lebend einen Leidensgenossen «unsterblich» nannte, er gilt auch von ihm selbst! —

Eine Reihe von schmerzerfüllten, bewunderungsreichen Nekrologen und Besprechungen liegen vor mir. Jeder beklagt den Verlust des Menschen für die Menschen, die ihm nahe zu stehen das Glück hatten, Jeder beklagt die Welt um den Verlust dieses individuellen grossen Künstlers.

Der Verkauf seiner nachgelassenen Bilder war befriedigend und setzt wenigstens in verspäteter Gerechtigkeit die Menschen, welche mit ihm im Kriege gelitten haben, in bescheidene Sorglosigkeit. Jedem, der ein Blatt von seiner Hand heimtrug, ist ein Schatz von Poesie zum Eigenthum geworden, wie ein Wiener Kritiker sagt: «eine schönheitstrunkene Blüthe der Wahrheit.» Viel zu wenige Schindler'sche Werke sind der Allgemeinheit zugänglich, um den Einfluss auszuüben, zu welchem ihnen die Kraft innewohnt. Sind sie doch im Stande in dem sinnlosen Kampf der Modernen um die rechte Kunst, die Macht der schönen Wahrheit zu beweisen. Schindler war ein Machthaber allerersten Ranges, ein Unsterblicher!

Ein Schindler-Museum hätte er verdient — und es wäre dem Staat oder dem Mäcen, der es gegründet hätte, zum Denkmal geworden. Auf diesem Wege wäre Schindler durch seine Schöpfungen ein lebendig wirkender Lehrer geblieben. — So aber verstecken sich seine feinsten Bilder in den Salons, meist unerreichbar für Die, welche im Sturm und Drang ihrer aufstrebenden Künstlerschaft nach Rath und Hilfe, nach reinen, grossen, klärenden Eindrücken suchen.

Ein solches Museum würde dem Schindler'schen Geiste die Auferstehung bedeuten.

Die Stadt Wien bietet ihrem Maler ein Ehrengrab. Edmund Helmer, dessen Büste des Meisters in der Nachlass-Ausstellung allgemeine Befriedigung hervorrief, soll es mit einem Denkmal schmücken, mit einem Denkmal im poetischen Sinne des Geschiedenen. Auf einem Sarkophage soll er im träumerischen Halbschlummer liegen, um ihn her Blumen und Vögel und auf dem Kopfkissen, seinem Ohre nah, ein singendes Vögelchen, ein Bote aus seiner vielgeliebten Waldesstille, dessen Gesang er zu lauschen scheint. Es singe ihm Trostes-lieder, verkünde ihm seine Siege, das endliche Verstandensein, und aus der Welt seiner Freunde trage es dem Unvergesslichen die Worte zu:

Nein, Du gehst nicht! — und soll umfassen
Dich auch die schwarze Erde dort,
Wir sind lebendig! — und wir lassen
Dich nicht aus uns'rem Leben fort.

— — — — — — —

Schindler lachte zustimmend wenn man ihn im Gefühl, welches Feuer aus seinem Wesen strömte, einen «brennenden» Menschen nannte. Sein eigenartiges begeistertes Verhältnis zur Natur und Kunst entstand aus seiner Wärme und diese trug er in seine Werke über. Sie strahlen das Empfangene zurück und aus ihnen leuchtet seinem Andenken das ewige Licht.

J. Emil Schindler pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pax

Das Wasser in der Landschaftsmalerei.

Von

M. Haushofer.

Zwei Dritttheile der Erdoberfläche sind Wasser. Das umfluthet die Erdfeste, dass sie, obgleich sie den Ocean trägt, auf ihm zu schwimmen scheint. Es umfluthet sie mit seinen gehobenen Wogen; es steigt in schleierhaften Dünsten empor, umballt als Wolke den Berg, lässt sich im grünen Pflanzenkleide der Erdrinde nieder, rieselt durch unsichtbare Gebirgsspalten, um als murmelnder Quell hervorzubrechen, als Bach schäumend in's Thal zu stürzen und endlich als Strom grau und mächtig wieder zum Ocean sich hinunterzuwälzen. Es umarmt die Welt mit Millionen Armen, umkleidet sie mit Schleiern und Nebeln, durchfliesst sie in Rinnsalen, die bald schmal sind wie die Adern im Menschenauge, bald breit wie Länder. Es singt in allen Tönen, die der Natur gegeben sind: bald leis klingend wie die einzelnen Tropfen in einer Felshöhle, die von Stalaktiten niederfallen; bald mit jenem grauenhaften Donner, den die Brandung ausstösst, wenn sie das Land verschlingen will.

Es arbeitet ununterbrochen am Verderb der Welt und an ihrer Erneuerung. O, das Wasser, das Wasser! Einst umgab es als siedender Dunst den gluthheissen Erdball; hernach legte es viele Jahrtausende lang um ihn seine Niederschläge, eine Rinde über die andere, bis es endlich jene Werke vollbringen konnte, an welchen es heute noch thätig ist. Und was wird es noch schaffen und noch zerstören im weiteren Verlauf der Zeiten? Wird es ungestört vollbringen, was es begonnen hat? Wird es die Gebirge zernagen und die Länder zerwaschen, und Alles, was jetzt noch fest ist, hinunterführen in sein grosses feuchtes Bett, bis die Erdoberfläche nichts mehr ist, als ein ungeheurer Sumpf mit Milliarden sandiger Inseln?

Es ist ein Werk für Zeiträume, die so gross sind, dass unser Gedanke scheu wird vor ihnen. Diese Zeiträume sind nicht die Ewigkeit; aber sie grenzen nahe daran.

Und das Element, das dieses vollbringen soll — wie stellt es uns sich dar? Zwischen den Fingern zerrinnt's, obgleich es Inseln verschlingt; in Tropfen versprüht es, obgleich es Berge zerfasert; als funkelnder Punkt schaukelt es sich auf dem Grashalme — und heult anderwärts um die Säume zitternder Länder!

Diese gewaltigen Kontraste und unzählige Verbindungsglieder zwischen ihnen sind's, welche an die Naturanschauung des Menschen heranfliessen und ihr Bilder von unendlicher Mannigfaltigkeit, von allen Abstufungen des Weichen und Milden bis zum Gigantischen und Grauenhaften, vorführen.

Seit es eine Landschaftsmalerei gibt, hat sie sich auch liebend mit den Erscheinungsformen des Wassers beschäftigt, mit den Wassern der See und des Festlandes, der Ebene und des Hochgebirgs. Sie liess im Wasser nicht blos Himmel und Bäume und Häuser spiegeln, sondern auch die wechselnde künstlerische Anschauung des Menschen.

Indem die Landschaftsmalerei ein Ausdruck des Natursinns des Kulturmenschen ist, gibt sie uns gewisse Aufklärungen über das Verhältnis des Menschen zur Natur. Und wenn wir die Aenderungen im landschaftlichen Verständnis und Geschmack verfolgen, werden wir gewahr, dass das Natur-Empfinden des Kultur-

menschen gewisse schwer erklärbare Wandlungen durchlebt. Wandlungen, welche die verschiedenen Bestandtheile der Landschaft ungleichmässig ergreifen.

Es ist wohl der Mühe werth, zu verfolgen, wie insbesondere das Wasser in der Landschaft unser künstlerisches Empfinden berührt, wie unter den verschiedenen Erscheinungen, welche das Wasser uns darbietet, bald die eine bald die andere die Hauptrolle spielt und dem gesammten Landschaftsbilde, in welchem sie auftritt, ein besonderes Gepräge verleiht.

Das Wasser ist neben der Luft der wichtigste Träger der landschaftlichen Stimmung; wichtiger in dieser Hinsicht, als die Bildungen der festen Erdrinde und als die ganze Pflanzenwelt, welche diese Erdrinde überkleidet. Denn das Wasser ist vor Allem im Stande, die in der Luft liegende Stimmung zu verdoppeln, indem es dieselbe im Spiegelbilde nochmals zeigt. Es verdoppelt aus seiner Tiefe heraus die Wirkung des hellen Sommerhimmels, die Melancholie des Abendämmers, das unheimliche Dunkel brütender Wetterschwüle, den Elfenzauber silberner Mondstrahlen, und all' jene zahllosen Nuancen der Stimmung, die in der Landschaft liegen können.

Das Wasser ist aber auch im Stande, die durch die Luft gegebene Landschaftsstimmung schwächer oder stärker zu modifiziren — je nachdem dies in der Absicht des Künstlers liegt. Wo die Luft glühenden Sonnenbrand athmet, vermag das Wasser uns, wenn es als metallner Spiegel darunter liegt, diese Gluth stärker fühlen zu lassen; es vermag aber auch uns mit einem kühlenden Windhauch zu erfrischen. Wo die Luft lichtlose Trauer über die Landschaft senkt, vermag das Wasser wenigstens ein paar verlorene Lichtfunken in das Gesammtbild zu bringen; es kann die Gesammtstimmung nicht blos mildern oder steigern und verschärfen; auch durch Gegensätze räthselhaft machen und vertiefen.

Greifen wir, vom Zufall geführt, ein Landschaftsbild heraus, auf welchem der grösste Theil der Bildfläche vom Wasser bedeckt ist. Es ist ein Figuren- und Landschaftsbild von K. Raupp: ein Stück Chiemsee mit dem Kloster Frauenwörth. Im Vordergrunde gleitet ein Bretternachen durch die spiegelklare Fluth, von einer Nonne gesteuert, mit Schulkindern angefüllt. Die fromme Steuermännin trachtet eben mit Hilfe ihrer kleinen Ruderknechte das gastliche Ufer zu erreichen, ehe das Unwetter, das schon über den verschleierten Bergen seine Blitze zucken lässt, hereinbrechen kann.

Ein Blick auf dieses Bild gibt uns eine Reihe von Lehren bezüglich der Bedeutung des Wassers in der Landschaft. Das Wasser nimmt hier zwei Dritttheile der Bildfläche ein; und doch wirkt es nicht vordringlich. Das Auge haftet nicht auf ihm, sondern auf der gewitterdunklen Luft, auf dem kleinen Stückchen Land und auf dem Schiff mit den Kindern. Der Künstler hat es also völlig in seiner Gewalt, was er aus dem Wasser in seiner Landschaft machen will: «Hauptsache oder Beiwerk, Mittelpunkt oder Rahmen». Er kann eine Tragödie oder eine Idylle daraus machen, ein Lied oder ein architektonisches Gebild. Hier ist das Wasser nur die glatte Fahrbahn, auf der selbst Kinderhände ein gebrechliches Fahrzeug zu bewältigen vermögen. Ein freundliches Element, das, wenn es gewaltthätig würde, diese Gewalt nicht von sich selbst hat, sondern nur von dem Sturme, der es aufpeitschen kann.

Trachten wir aber einmal, die verschiedenen Erscheinungen, die das Wasser im Landschaftsbilde zeigt, in eine gewisse Ordnung zu bringen.

Eine Gruppe dieser Erscheinungen bietet das Element in seiner Ruhe.

Was wir am ruhigen Wasser beobachten und was die Landschaftsmalerei wiederzugeben hat, ist die Farbe, die Spiegelung und der Grund der Gewässer, soweit er dem Blicke zugänglich ist.

Farbe zeigen uns die Gewässer, die als landschaftliche Elemente erscheinen, fast alle, mit Ausnahme der seichtesten Tümpel. Wir sind gewohnt, als Typus dieser Farbe das Blau des Meeres anzunehmen. Und wo sich die Farbe eines Gewässers von der Farbe des Meeres entfernt, fragen wir uns nach der Ursache. Aber das gilt blos für Augen, welche das Meer kennen. Der Binnenländer, welcher in seinem Leben nie ein anderes Gewässer gesehen hat, als einen braungrünen Weiher oder einen lehmfarbenen Fluss, wird natürlich diese Farben für die typischen Farben der Gewässer halten, falls er nicht durch landschaftliche Darstellungen belehrt ist, dass diese Farben blos Trübung sind.

Wo der Landschaftmaler eine Portraitlandschaft geben will, verlangen wir natürlich von ihm auch, dass er uns die Lokalfarbe des Gewässers getreu wiedergibt. Die Stimmungslandschaft dagegen wählt sich jene Localfarbe des Wassers, deren sie für ihren Zweck bedarf.

In die Fläche des ruhigen Wassers aber theilt sich die Lokalfarbe des Wassers mit den Farben jener Erscheinungen, welche von der Fläche gespiegelt werden. Als drittes kommt bei seichten Gewässern auch noch die Farbe des unter der Fläche befindlichen Grundes hinzu. In der Geschichte der Landschaftsmalerei erscheint das ruhige Wasser viel früher, als das bewegte.

Das erklärt sich leicht aus den ungleich einfacheren Mitteln, welche zur Darstellung einer ruhigen Fläche ausreichen.

Man begnügte sich Anfangs, das Meer in einer respektablen Entfernung darzustellen, wozu ein einfacher blauer Strich ausreichte. Die Ufer vermied man, weil es dafür an Naturstudien fehlte.

So sehen wir bei den ältesten Italienern wie den Niederländern das Wasser zuerst als Objekt der landschaftlichen Schilderung auftreten; und es bedurfte damals auch keines grösseren Aufwandes, da ja die Landschaft nicht selbständig wirkte, sondern blos als bescheidener Hintergrund figürlicher Darstellung.

Die Spiegelung studierten die alten Niederländer zuerst; und wir finden sie schon in hoher Vollkommenheit zum Ausdrucke gebracht zu einer Zeit, als man in der Darstellung des bewegten Wassers noch sehr unbehülflich war. So einfach die Spiegelung einer vollkommen ruhigen Fläche als künstlerisches Problem erscheint, so schwierig ist die Spiegelung eines bewegten Gewässers, wegen der gekrümmten Flächen, durch welche sie geschaffen wird.

Das unbewegte Meer bietet wohl den Eindruck einer klassischen Ruhe. Aber noch ruhiger wirken die Hochgebirgssee'n, weil ihre krystallenen Spiegel zugleich einen Gegensatz bilden zum stürmischen Wogen der Felswände, die in wilder Zerklüftung über dem Wasser sich aufthürmen. Hier ist das Wasser der ruhende Theil des Landschaftbildes, wenn auch kleine Wellchen in ihm zittern.

J. G. Steffan. Am Klönthalersee.

Und in dieser so bescheidenen Ruhe ist es der anmuthige menschenfreundliche Theil des Ganzen, welches ohne den Seespiegel einfach einen grausigen, unzugänglichen Felsenkessel zeigen würde.

Darin liegt der Reiz, welchen jene, unzählige Male gemalten Alpenseelandschaften immer wieder auf das grosse Publikum ausüben: der Königsee und der Obersee, der Gosau- und Vierwaldstättersee und wie sie alle heissen mögen. In diesen Bergsee-Bildern erscheint das Wasser fast immer in der gleichen Eigenschaft: die magische, geheimnissvolle, dunkle, träumende Tiefe gegenüber den lichtumflossenen, starren, energischen Höhen. Der Künstler kann eine wesentlich ändernde Stimmung in solche Bilder nicht hineinzaubern, weil sie ihre gleiche Stimmung felsumschlossen in sich tragen seit jener Zeit, in welcher die Erdrevolutionen sie entstehen liessen.

Hans Dahl. Frische Brise.

Vom bewegten Wasser wurden Bäche und Wasserfalle viel früher und vollkommener bemeistert, als die Wogen der See. Wir können schon auf Bildern Ruysdael's schäumende Bäche und Flüsse mit vollster Befriedigung betrachten, während die Darstellung eines sturmbewegten Meeres in grandioser Naturwahrheit sich nicht eher findet, als bei den Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts. Der bewegten See gegenüber blieb die Landschaftsmalerei der älteren Meister immer etwas hülflos. Die Wellen zeigen sich da mehr wie das Gebrodel eines kochenden Wassertopfes, als wie eine natürliche Erscheinung; sie sind sämmtlich zu kurz und zu steil, überstürzen sich mit unerhörtem Eifer und wirken dadurch mehr possirlich als grossartig. Man kann wohl sagen, dass die wilde Woge eigentlich das letzte Problem war, das der Kunst des Landschafters sich völlig unterwarf. Das begreift sich leicht, wenn man bedenkt, welche mannigfachen physikalischen Erscheinungen dabei nicht bloss aufgefasst, sondern verstanden und künstlerisch erklärt werden müssen, obgleich sie in rastlosem Zuge vorüberrauschen. Jeder einzelne Wellenberg hat ja seine Lokalfarbe, welche an der Basis am tiefsten erscheint und gegen den Kamm der Welle zu an krystallener Durchsichtigkeit gewinnt; diese Lokalfarbe wird überspielt vom Spiegelbilde des Himmels; sie wird umrahmt von dem überstürzenden Schaumkamm und durchkreuzt von kleineren Schaumbildungen an den Abhängen des Wellenbergs. Diese Schaumbildungen sind Kinder des Augenblicks; aber doch hat jede ihr physikalisches Gesetz, das sie entstehen liess, ihren Weg, den sie nehmen muss, ihre malerische Wirkung, die erfasst werden soll.

Die Schwierigkeiten müssen sich natürlich steigern, wo die Welle als Brandung an's Ufer schlägt. Denn da begegnet sie auch noch ihrer rücklaufenden Vorgängerin; da muss sie unter Umständen auch noch Uferfelsen spiegeln und den Ufergrund durchblicken lassen.

Die Lokalfarbe der Meereswelle ist eine andere, je nachdem wir sie auf hoher See, in der Nähe einer Klippenküste oder in der Nähe von Sanddünen sehen. Wer einen Blick auf das beigegebene Bild von Hans Dahl wirft, wird, auch ohne eine Farbe zu sehen, sofort auf den Gedanken kommen, dass hier ein farbensprühendes Meer vor uns liegt, von frischem nordischen Windhauch zum Wellentanz aufgerührt, glitzernd und krystallen. Es

B. Knüpfer pinx.

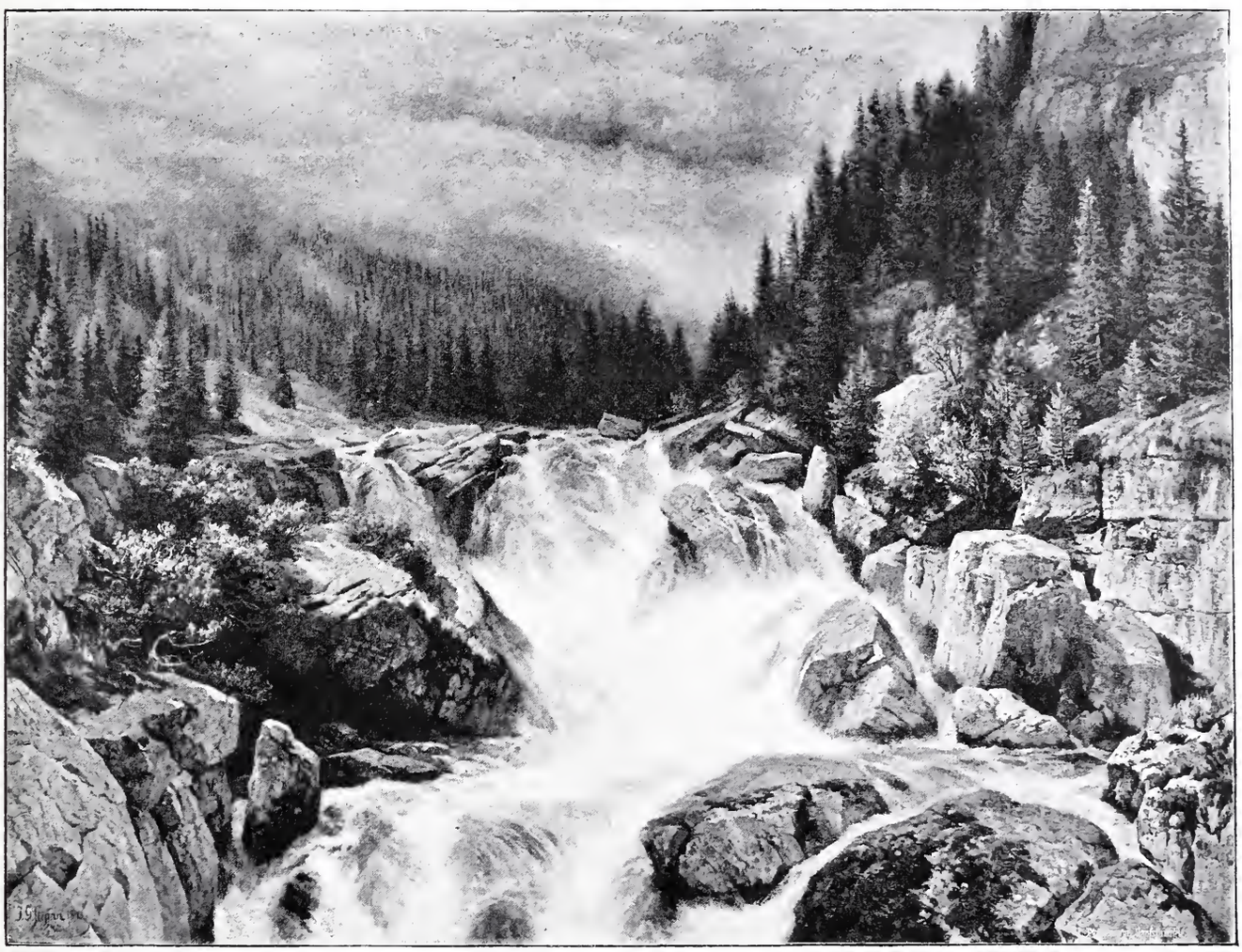
Phot. F. Hanfstaengl München

Meeresidylle

liegt ein Sonnenglast darauf wie auf dem jugendlichen Gesichte des Fischermädchens, das sich am schaukelnden Gang des Bootes erfreut.

Betrachten wir dagegen die «Küstenlandschaft» von A. Achenbach. Auch hier eine nordische Küste; auch hier ein Meer, dessen Wogengang noch nicht so stürmisch ist, dass die kleinen Fischerboote darauf ernsthaft gefährdet wären. Aber es liegt doch schon ein gewisser dräuender Zug in diesen Wellen; sie sind nicht mehr so krystallen; sie sagen uns, dass sie mehr könnten, als bloss spielen; man fühlt, wie die Bootwände zittern und ächzen, wenn eine dieser Wellen zerstäubend an sie prallt. Und doch ist hier wie auf dem Bilde von Dahl noch lange kein Sturm.

Auch das fliessende und stürzende Wasser gehorcht bestimmten Gesetzen; und der Künstler würde die Erscheinung eines Flusses oder Wasserfalles nicht wiedergeben können, wenn ihm diese Gesetze fremd wären. Aber sie sind einfacher, als jene der windbewegten Welle. Wasserstürze, so bewegt sie auch aussehen, gewinnen bei längerer Betrachtung eine gewisse plastische Ruhe, welche ihre Wiedergebung schliesslich recht einfach erscheinen lässt. Die stürzende Wassermenge nämlich, so



J. G. Steffan. Gebirgswasserfall.

lang sie im Fallen begriffen ist, folgt mit all' ihren Tropfentheilchen so bestimmten Fallgesetzen, dass sie fast bewegungslos erscheint. Wo sie auf Widerstände trifft, auf Felsen oder aufstehendes Wasser, zerstäubt sie; und wenn auch dieses Schaumgewölk in seinen Formen beständig wechselt, ist es dafür in seiner Farbe um so einfacher und gleichförmiger. Weit schwieriger ist eigentlich das Studium der fliessenden Welle, wo auch wieder Lokalfarbe, Spiegelung und jene leichten

Schaumbildungen, die durch die Begegnung und Durchkreuzung der Wellen entstehen, eine zusammengesetzte und zugleich bewegliche Erscheinung darbieten.

Ein schöner Hochgebirgs-Wasserfall von J. G. Steffan möge zur Veranschaulichung dienen. Was sich hier über das Trümmerwerk des Thales herabwälzt, ist kein blosser Bach: es ist eine jener mächtigen Achen, die das Schmelzwasser vieler Gletscher in sich aufgenommen haben, um es dem Inn, dem Rhein oder der Rhône zuzuführen. Wer diesen Wassersturz betrachtet, muss sich sagen, dass hier bei aller scheinbaren Regellosigkeit doch Gesetz und Regel herrscht. Diese Wassermassen haben ihre Felsengassen, in die sie gewiesen sind, wo sie zwischen moosigen Blöcken sich hindurchzwängen müssen, zu Staub zersprüht, in Fäden zertheilt, dann wieder in grünlichen Massen sich ansammelnd und weiter sich wälzend, über unsichtbare und doch erkennbare Hindernisse hinweg, immer den Fallgesetzen gehorchend. Der beherrschende Eindruck, den das Wasser hier hervorbringt, ist der Eindruck des rastlosen, ewigen Drängens nach der Tiefe zu. Das Wasser erscheint hier als die unendliche Bewegung der Natur; aber man denkt nicht daran, dass dieser Bewegung, die hier die Massen unaufhörlich nach abwärts reisst, andere gleich starke Kräfte gegenüberstehen, die alle diese stürzenden Wasser wieder in die Höhe heben müssen, damit aus den Höhen ewiger Vorrath nach den Tiefen zu sich wälzen kann. Hier sieht man bloss das «Hinunter», nicht das «Hinauf».

Der künstlerische Blick beachtet neben dem lebendigen Wasser auch seine Thätigkeit: die Schöpfungen und Zerstörungen des Wassers. Es ist ja eine Eigenschaft der fliessenden Tropfen, dass sie unablässig an der Erdveste hinspülen, reiben und nagen. Sie waschen den Felsen glatt und glänzend; sie unterspülen ihre Ufer; sie lassen die aufgelösten Theile der Erdrinde mitschwimmen in die Tiefe. Die Ufer sind immer ein Werk des Wassers und zeigen, welchen Charakter das Wasser hat; ob es gütig und freundlich mit seinen Ufern spielt oder wild und verheerend. Jedem Steine, der am Ufer liegt, sieht man es an, ob er häufiger oder seltener oder niemals vom Wasser ganz überspült wird. Die Ufer gehören zum Wasser. Sie sind sein Werk und seine Gegner zugleich; seine Umrahmung und sein Widerspiel.

An grossen Strömen und an der See ist das Ufer genöthigt, mit dem Wasser einen beständigen Existenzkampf zu führen. Dabei ist das Wasser der angreifende Theil, das Land im Vertheidigungszustande. Die völlige Niederlage der Erdveste in diesem Kampfe, die Sintflut, hat oft genug Künstlern von Gottes Gnaden zum Vorwurfe gedient. Die Fortsetzung dieses vieltausendjährigen Kampfes hat unter den deutschen Landschaftmalern vor Allen der Meisterblick A. Achenbach's erfasst. Es ist ein Grundzug seiner Seelandschaften, dass so häufig auf ihnen die wilde Woge als das gefrässige Ungeheuer erscheint, welches, wenn es nicht wirklich verschlingt, doch die Zähne so fletscht, dass man seine Gefrässigkeit ahnt und fürchtet. Er lässt uns sehen, wie die Dämme und Molen fluthüberschäumt in die brüllende See hinaus trotzen, wie die gierigen Wasserzungen mit ihren weissen Schaumspitzen in die Gassen der Seestädte hereinlecken, und über die Dämme springen bis auf die Dächer zitternder und ächzender Hütten. Dabei zeigt er eine besondere Vorliebe für die bewegliche Kammlinie der Welle, für jene schlangenartigen Schwingungen, welche die stürzenden Schaumkronen beschreiben.

Wasser ohne alles Ufer sehen wir nicht gerne, weil nur das Ufer unseren erdwohnenden Gedanken Halt und Heimathgefühl verleiht, und weil das uferlose Wasser stets einen sintfluthlichen Eindruck macht. Trotzdem ist es einer Reihe von Marinemalern gelungen, auch das uferlose Meer zum Gegenstande vollendeter Meisterwerke zu machen. Dann ist es entweder der Gegensatz von Luft und Wasser, der uns fesselt, oder das meisterhafte Studium der Welle, oder das in der Wasserwüste kämpfende oder in ihr vergehende Menschenwerk: das Schiff. Das Schiff bei hoffnungsfroher Ausfahrt oder bei siegesfreudiger Heimkehr; das Schiff in der Ruhe und in der brüllenden Todesgefahr; liebkosend gewiegt von der rauschenden Welle oder zerschmettert und verschlungen von ihr.

Lang ehe es eine Landschaftmalerei gab, die es vermochte, die Schönheit und Schrecklichkeit der Wasserwelt wiederzugeben, konnte die Poesie uralter Völkermythen schon die Eindrücke des Wassers auf das menschliche Gemüth und auf das Schönheitsgefühl des Menschen spiegeln, in jener Welt von wundersamen Lebewesen, mit welchen sie die Gewässer der Erde bevölkert. Diese Welt von Wassergeistern ist nicht bloss der märchenlustigen Menschenseele entsprungen, sondern wirklich den Wassern, aus deren Bildern und rauschenden klingenden Tönen sie zuerst in die Volksseele sich hinüber-

A. Achenbach. Ostende.

stahl, um dann immer mehr zu anmuthvollem Kunstwerk sich auszugestalten.

Darum hat jedes Gewässer seine eigenartigen Lebewesen aus dem Reiche der Geister und Ungeheuer. Unübertroffen aber sind hierin jene Meerestheile, deren zephyrne Wellen an die Küsten und Inseln der hellenischen Länder schlagen. Da tummelt sich jene sonnenleuchtende tropfensprühende Welt von Najaden, Tritonen, Sirenen, Nymphen und Nereiden, jene Fischmenschgebilde und Schaumgeister, die bald grimmig und schreckhaft, bald süss und bethörend, immer aber voll von Anmuth und rastlosem feuchtem Leben sind. Wie anders sind diesen lichtdurchtränkten Gestalten gegenüber jene düstren und grauenvollen Phantasien, die an den Ufern der nordischen Meere erwuchsen: die finstre Seegöttin Ran, die hinter öden Klippeninseln lauernden Kraken, das Todtenschiff Naglfar und die weltumringelnde Midgartschlange!

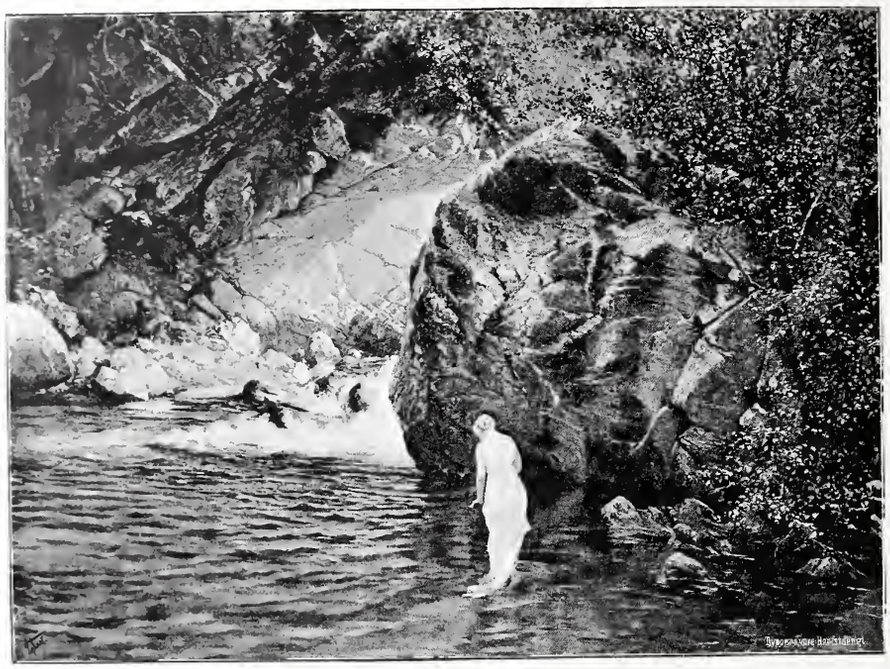
In unübertroffener Meisterschaft hat bekanntlich Böcklin die Mythengebilde der See benützt, um sie mit dem Landschaftsbilde zu einem harmonischen Ganzen zu einen. Er darf seine Wellen mit solchen Erscheinungen beleben; denn seine Auffassung des Wassers im Landschaftsbilde gibt ja vor Allem das fremde, unendliche Meergeheimnis, die grenzenlose Oede, die unbezähmbare Freiheit der rollenden Woge. Nach ihm haben noch Andre mit Glück diese Mythen, die ewigjung sind seit der Odyssee, wieder körperlich gemacht. Wir führen auch eines dieser neueren Seemärchen vor: eine Strandscene von Knüpfer. Das ist das Aegeische Meer mit seinen lichten Wogen, seinen balsamischen Lüften und seinem Sonnenglanz! Aus der sanft spielenden Brandung ist ein fischschwänziges Meermädchen getaucht, um mit einer Muschel voll Korallen ein paar junge Faune an sich zu locken, die noch eine berechtigte Scheu hegen, ob sie sich mit einer derartigen Gespielin einlassen dürfen. In den affenhaften Gebärden der Faunbübchen spricht sich das ganze Misstrauen der Landratte aus, gegenüber der feuchtschimmernden Lockung, welche die See hier in den knirschenden Sand gespielt hat.

Sie wissen sehr wohl, dass mit den glatten Kindern der Fluth keine dauernde Freundschaft sein kann, dass dieses liebreizende Gebild sich selber und den Gespielen mit einem Schlage des Fischschweifs zurückschnellen kann in die rollende klatschende Fluth.

Aber nicht blos die See ist das Heim von Götter- und Geister-Gestalten; auch in den kleineren Binnenwassern wohnen dieselben. Man glaubt ja längst nicht mehr an diese Mythen; aber man sieht sie nicht ungerne von Zeit zu Zeit. Und wo man sie nicht sieht, liebt man ihr Wesen doch wenigstens zu ahnen; man liebt es, wenn einem der Künstler zu verstehen gibt: Spürt Ihr's, dass in den Tiefen meiner Wasser etwas lebt, dass in ihren Wirbeln und Strudeln ein Naturgeheimnis plätschert und rauscht?

So zeigt er uns einen heimlichen, waldumfangenen Felsenkessel.

Durch das Blattergrün spielen die Sonnenstrahlen herein; ein krystallklarer Waldbach sprudelt über das Gestein herab und bildet einen durchsichtigen Tümpel.



F. Possart. Unbelauscht.

Und in diesem so entzückenden Felsenbade steht eine weisse nackte Frauengestalt und freut sich hier der Wellchen, die um ihre Füsse gaukeln. Man weiss nicht, ist's ein Irdisches oder ist es die Nymphe dieses waldverlorenen Wassers, die hier der Waldeinsamkeit ihre reine Schönheit zeigt.

Märchenzauber und liebliche Naturwahrheit gehen hier völlig ineinander über.

Das ist noch lange nicht Alles, war uns das Wasser im Landschaftsbilde bieten kann.

Aber wir wollen nur eines noch herausgreifen: Das im Winterfrost erstarrte Wasser, das Wasser als Baumaterial, aus welchem die Natur so hübsche krystallne Wunder schafft, Bauwerke, welche Felsen zermalmen und Brückenpfeiler stürzen können und welche doch im Sonnenstrahl hinschmelzen müssen.

A. Andersen-Lundby. Winterlandschaft

Eis allein wirkt erkältend, erstarrend nicht blos in der Natur, auch im Bilde. Weit interes-

E. Zimmermann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

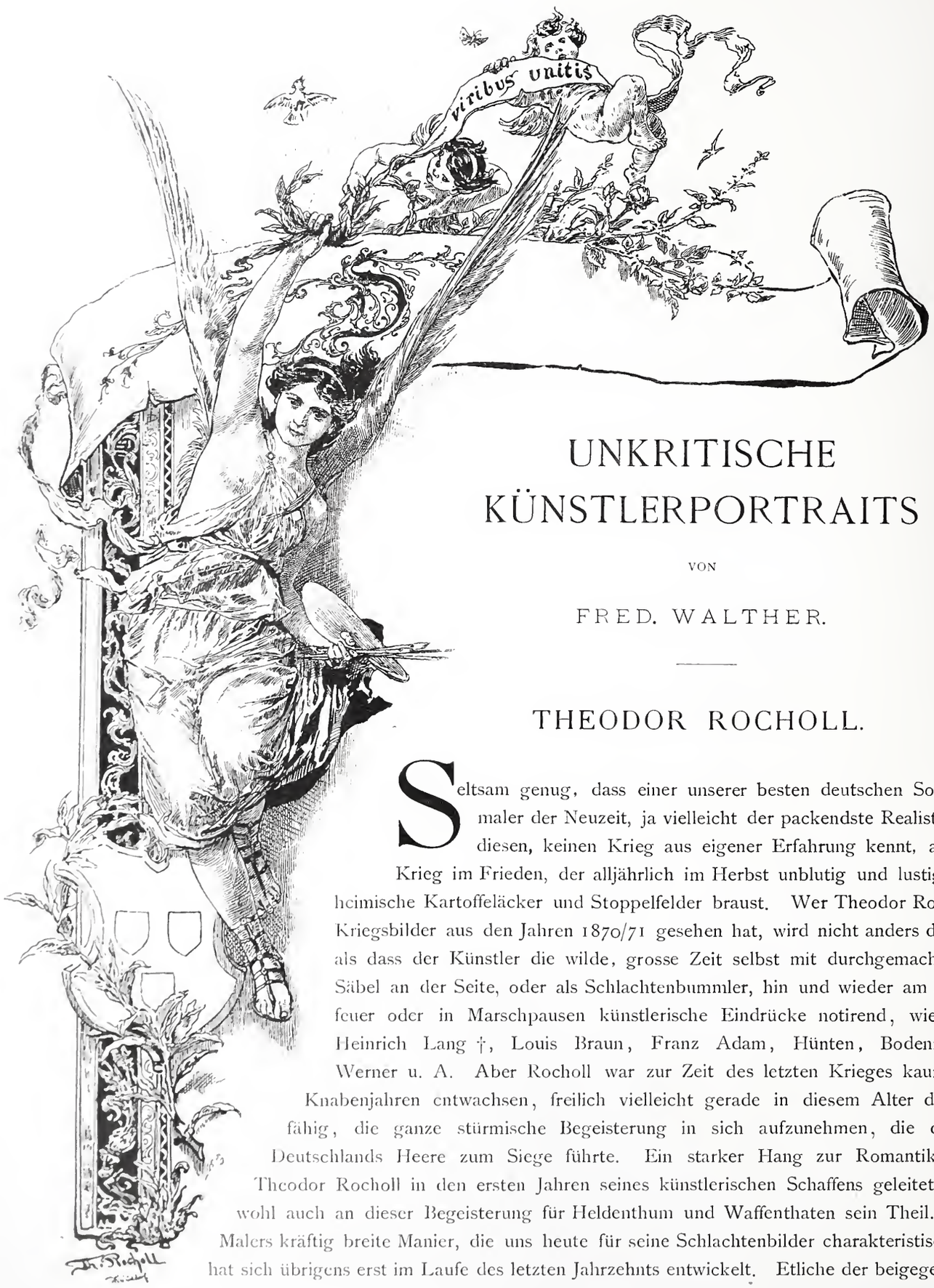
Der ungläubige Thomas.

santer wird es für den Blick und für den Gedanken, wenn es mit seiner krystallenen Starrheit in Gegensatz tritt zu einem andren Faktor landschaftlichen Eindrucks; entweder zu lebendigem Wasser oder zur Pflanzenwelt.

Die Pracht eines zerklüfteten Gletschers wird doppelt schön, wenn im Vordergrunde des Landschaftsbildes, durch welches er herabsteigt, noch Krummholz und moosüberwachsene Felsblöcke mit ihren warmen Farben sichtbar sind; eine Schneelandschaft des Flachlandes gewinnt dureh dunkles Nadelholz, der gefrorne Strom oder Wasserfall durch dunkle fliessende Wasserwellen.

Einen sprechenden Beleg hiefür mag eine «Gebirgsschlucht» von Andersen-Lundby bieten. Seine ganze Eispracht hat der tiefe Winter über dieses Bild ausgestreut; schwere Schneelast liegt auf den Alpenfichten und überkleidet die Kanten der Felsen; schimmernde gefrorne Kaskaden hangen vom Rande der Schlucht in deren dämmernde Tiefe.

Aber in dieser Tiefe drunten fluthet zwischen Schnee und Eis ein schmales Band von tiefgrünem Wasser, als käme es aus wärmeren Erdschlünden hervor, um mit leisem Murmeln und Gurgeln von einem Frühling zu raunen, zu welchem die Schöpfung aus ihrer Todesstarre wieder erwachen muss.



UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS

VON

FRED. WALTHER.

THEODOR ROCHOLL.

Seltsam genug, dass einer unserer besten deutschen Soldatenmaler der Neuzeit, ja vielleicht der packendste Realist unter diesen, keinen Krieg aus eigener Erfahrung kennt, als den Krieg im Frieden, der alljährlich im Herbst unblutig und lustig über heimische Kartoffeläcker und Stoppelfelder braust. Wer Theodor Rocholl's Kriegsbilder aus den Jahren 1870/71 gesehen hat, wird nicht anders denken, als dass der Künstler die wilde, grosse Zeit selbst mit durchgemacht, den Säbel an der Seite, oder als Schlachtenbummler, hin und wieder am Biwakfeuer oder in Marschpausen künstlerische Eindrücke notirend, wie etwa Heinrich Lang †, Louis Braun, Franz Adam, Hünten, Bodenmüller, Werner u. A. Aber Rocholl war zur Zeit des letzten Krieges kaum den Knabenjahren entwachsen, freilich vielleicht gerade in diesem Alter doppelt fähig, die ganze stürmische Begeisterung in sich aufzunehmen, die damals Deutschlands Heere zum Siege führte. Ein starker Hang zur Romantik, der Theodor Rocholl in den ersten Jahren seines künstlerischen Schaffens geleitete, hat wohl auch an dieser Begeisterung für Heldenthum und Waffenthaten sein Theil. Des Malers kräftig breite Manier, die uns heute für seine Schlachtenbilder charakteristisch ist, hat sich übrigens erst im Laufe des letzten Jahrzehnts entwickelt. Etliche der beigegebenen

Zeichnungen aus älterer Zeit zeigen uns Rocholl als zartsinnigen, poesiereichen Romantiker, der nicht umsonst mit Ludwig Richter verkehrt hat und dessen Lernzeit zum Theil in die Glanzperiode der neudeutschen Romantik überhaupt fiel, so weit diese auf die Malerei Einfluss gewonnen hat.

Th. Rocholl. Der alte Jokey Gray. — Leibkürassiere.

Als Schlachtenmaler geht Rocholl, wie schon gesagt, sehr kräftig in's Zeug und er schildert die wildesten Gefechtsszenen oder auch Szenen blutigen Schauders, wie sie der Krieg bringt mit so erschütternder Wahrheit, dass man die Thatsache, dass das Alles vom Künstler nur in der Phantasie erschaut und nicht Aug' in Auge mit der Wirklichkeit kennen gelernt ist, kaum fassen mag.

Das Ergebnis unseres letzten Krieges für die deutsche Kunst war überhaupt nicht gross und nicht dauernd. Noch heute pflegt in der Metropole unseres besiegten Feindeslandes alljährlich ein oder das andere Kriegsbild von 1870/71 einer der «clous» des «alten Salons» zu sein und Namen wie Neuville und Eduard Detaille werden in der Geschichte französischer Kunst einen unsterblichen Klang bewahren.

Th. Rocholl. Unteroffiziere und Mannschaften des Leibkürassier-Regiments.

Die deutsche Kriegsmalerei hat fast nur unmittelbar nach dem Kriege, im frischen Eindruck, den die Maler von den Schlachtfeldern nach Hause trugen, manche Blüthen getrieben, aber bald blieb der unerschöpfliche Stoffquell von den Malern ungenützt und erst in neuerer Zeit wieder tauchen Künstler auf, die zu unseres Heeres Ruhm den Pinsel führen, Rocholl, Putz, Röchling u. A.

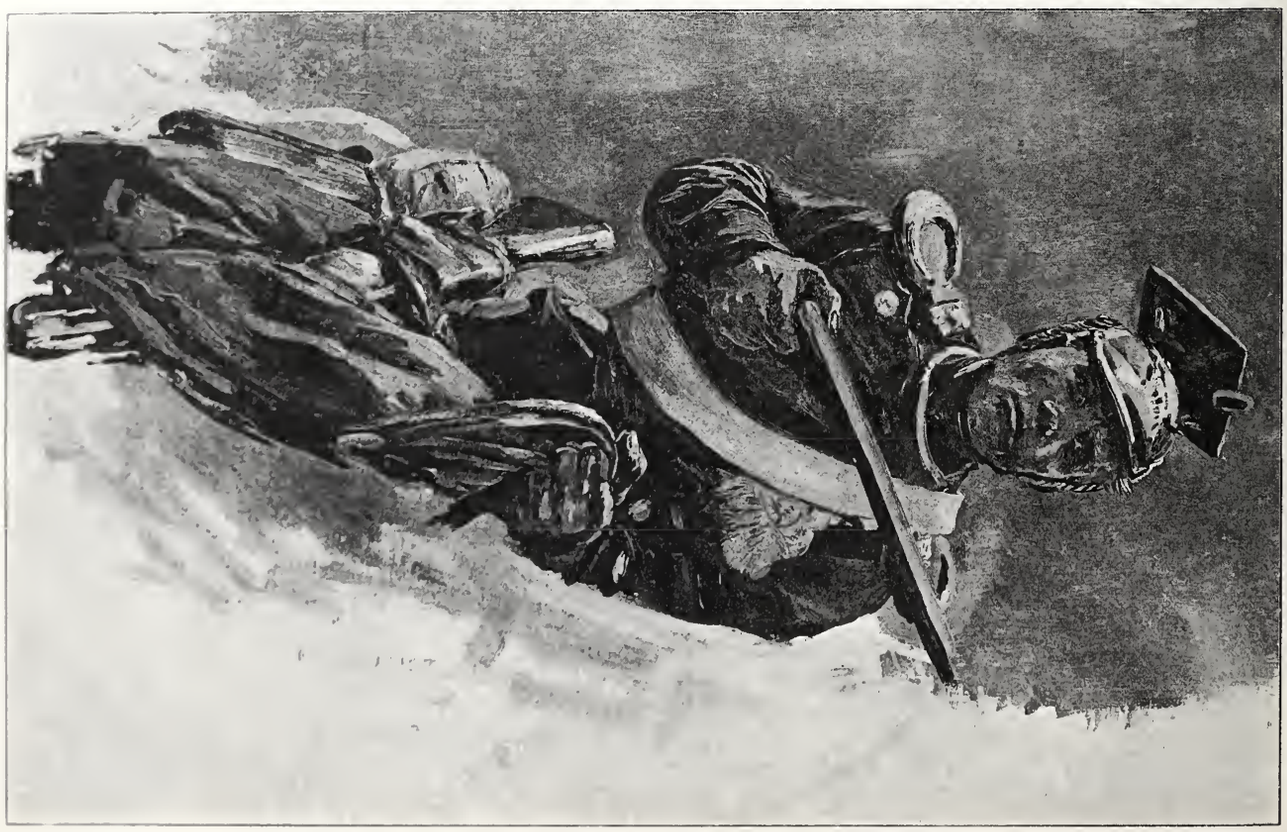
Nur in der dekorativen Kunst neuesten Stils, namentlich in der Panoramamalerei hat dieses Bestreben unausgesetzt Pflege gefunden, so namentlich durch Professor Louis Braun. Seltsam! Jenseits des Rheines wird das immerhin fragwürdige Motiv: «Gloria victis» alljährlich noch immer bis zum Ueberdruss abgeleiert auf Leinwand und in Marmor oder Gyps, herüben aber kann der Jubelruf: «Victoria!» nur verhältnismässig wenige Künstler zum Schaffen begeistern! Ist die Niederlage malerischer als der Sieg?

Dann wollen wir in Gottesnamen für immer in Deutschland auf eine besonders hoch entwickelte Schlachtenmalerei verzichten!

Einzelne Gute haben wir ja doch in dieser Branche und zu ihnen gehört Th. Rocholl.

Er ist geboren am 11. Juni 1854

Th. Rochell. Studie.



Th. Rochell. Studie.

C. Fröschl pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.

Th. Rocholl. Studie.

zu Sachsenberg im Fürstenthum Waldeck als der Sohn des Pastors Rudolf Rocholl. Der Sohn erhielt seinen ersten Unterricht im Hause zusammen mit etlichen Pensionären des Pastors, welche dieser halten musste, um das Einkommen seiner ziemlich dürftigen Stelle zu verbessern. Künstlerträume haben unsern Helden in früher Jugend nicht heimgesucht, so kräftig der Drang zur Kunst sich später in ihm äusserte. Er wuchs auf dem Lande auf und hat lange überhaupt nicht recht gewusst, was ein Künstler sei. Sechs Jahre war der Junge alt, als sein Vater von Sachsenberg fortzog, um Prediger des Grafen Grote in Breese im Bruch zu werden, einem kleinen Dorf im Hannöver'schen, an der Grenze der Lüneburger Haide, nahe bei Dannenberg. Veranlagung, wenn auch noch nicht Beruf, hat sich allerdings schon frühe bei ihm gezeigt und namentlich vergnügte er sich gerne damit, Pferde und Kühe und anderes Gethier zu zeichnen, wo er immer nur Platz dazu fand, im Nothfall auf die weissen Kalkwände der Bauernhäuser. Als er weiter herangewachsen war, dreizehn Jahre zählte er, wurde sein Vater Superintendent in Göttingen. Nicht eben ein Musenheim diese Stadt, in dem Talente besonders fette Weide finden, aber doch berufen, des Knaben Neigung für seinen künftigen Stand hervorzurufen.

Und das geschah folgendermassen. Fünfzehn Jahre alt, sah Theodor Rocholl in Göttingen im Hause des Professor Gess das erste bessere Oelbild in seinem Leben. Es ist wohl kein unsterbliches Meisterwerk gewesen, aber es reichte hin, als «zündender Funke» die verborgene Gluth der Malerleidenschaft in dem Knaben zur hellen Flamme anzufachen.

Die alte Weise: «Anch'io son pittore!» Mit blitzenden, in Thränen schwimmenden Augen staunt er das Wunderwerk an und von nun ab liess er seinem Vater keine Ruhe mehr: er wollte Maler werden und auch solche Dinge auf die Leinwand bannen. Der Vater hatte des Sohnes Neigung der Zeit her längst beobachtet und verstanden, bevor das Kind sich ihrer bewusst war, aber er hielt es für klüger, sie eher einzudämmen als zu ermuthigen, und so kam des jungen Kunstbeflissenen Wunsch so bald nicht zur Erfüllung. Vorerst galt es die Bänke des Gymnasiums poliren und Grund legen für einen «soliden Lebensberuf» — galt doch die Kunst damals nicht hiefür und soll auch heute noch nicht in allen Kreisen dafür gelten! Neue Nahrung erhielt Rocholl's junge, schon unablässig schaffende und

Th. Rocholl. Wachtmeister von den Leibkürassieren.

bildende Phantasie durch die Bekanntschaft mit Gustav Doré's köstlichem «Don Quixote». Von nun ab fing er an, fortwährend selbst ähnliche phantastische Compositionen zu erfinden und zu entwerfen und auch sein Publikum, ein dankbares sogar, fand er dafür. Er nahm die Blätter mit in's Gymnasium und da circulirten sie unter den Bänken. Mancher von Rocholl's Schulkameraden hatte eine ganze Sammlung solcher Entwürfe — oder hat sie wohl noch.

Immer mächtiger erwachte jetzt der Beruf in dem Jüngling, der allmählich dem Mannesalter näher rückte. Als er 16 Jahre alt geworden war, setzte auch sein Vater ihm kein Hinderniss mehr entgegen und legte Schnorr von Karolsfeld des begeisterten Kunstadspiranten gesammte Arbeiten vor. Auf Schnorr's Rat kam dann dieser ein Jahr später auf die Dresdener Akademie und begann, sein Handwerk von Grund aus und ernsthaft zu treiben, wenn auch diese Hochschule damals nicht sonderlich in Bluthe stand und wenig Anregung bot. Zu seinen Studiengenossen zahlte in jener Zeit Hugo Mühlig, ein Sohn des dortigen Malers gleichen Namens und Wilhelm Claudius aus Altona. Mit H. Mühlig, der später ebenfalls nach Düsseldorf übersiedelte, verband und verbindet noch jetzt Rocholl herzliche Freundschaft. Auch in des feinsinnigen Zeichners Ludwig Richter Haus kam er fleissig und eine Reihe seiner Zeichnungen bekundet, dass er dort manche fruchtbare Anregung fand.

Dresden genügte ihm nicht lange. Schon im nächsten Jahre siedelte er nach München über und gefiel Carl v. Piloty so wohl, dass dieser versprach, ihn seinerzeit in sein Meisteratelier aufzunehmen. Vorerst hiess es noch in der «Naturklasse» einen Grund zu positivem Können zu legen und zwar zunächst unter der Anleitung des nun verstorbenen liebenswürdigen Ferdinand Barth. Unter Anderm hatte Rocholl dort zu Kameraden: William Chase, den vornehmen amerikanischen Maler, der auf der letzten Münchener «Internationalen» durch eminent poetische und reizvolle Arbeiten vertreten war, und H. Sandreutter, den späteren talentvollen und phantasiereichen Schüler Arnold Böcklin's. Er kam viel mit Ludwig Herterich in Berührung, dessen prächtiger «St. Georg» eine Perle der 1891er Jahresausstellung in München war, mit Benedikt Knüpfer, der seine

Th. Rocholl. Studie.

pikanten, glanzvollen Marinen gerne mit allerlei zierlichem Nixenvolk belebt, mit A. v. Grundherr und Andern.

Nach gründlicher Schularbeit an dem lebenden Modell trat Rocholl denn 1875 zu Piloty ein, dem Meister, dem es vergönnt war, die stolzesten Namen der neueren deutschen Kunst zu seinen Schülern zu zählen. Er blieb zwei Jahre dort und malte da auch sein erstes Bild, «Till Eulenspiegel», dessen Schicksal ein bei den ersten Bildern deutscher Maler immerhin nicht ganz gewöhnliches war, — es wurde nämlich verkauft und zwar gar «über das Meer», nach Amerika.

Nun folgte eine Pause in der künstlerischen Entwicklung des jungen Malers: im Herbst 1877 kam er als Einjährig-Freiwilliger nach Göttingen, um dort im 1. Bataillon des 82. Regiments einzutreten. Von jener Zeit mögen auch die soldatischen Neigungen des Künstlers datiren, — der sich freilich als Militärmaler selten mit der «Infanterie», der er angehörte, beschäftigt hat, sondern zumeist mit flotten Reitersleuten. Während des ersten Semesters von Rocholl's militärischer Laufbahn trat sein Vater aus der Landeskirche aus, um sich der evangelisch-lutherischen Kirche in Preussen anzuschliessen. Von da an war der Maler angewiesen, sich selbst zu erhalten, — und das will nicht wenig sagen für einen Einjährig-Freiwilligen. Aber es gelang! Der Verkauf des «Eulenspiegel» verhalf dazu und ausserdem machte Rocholl Zeichnungen zu einem Märchenbuch, dass in Spamer's Verlag erschien.

Th. Rocholl. Studie.

Th. Rocholl. Rittmeister von Plückow auf Stute Polzin.

Auch das Jahr ging vorüber und der junge Künstler verzog nach der alten Malerstadt Düsseldorf, wo er Eduard von Gebhardt's anregende Persönlichkeit kennen lernte und durch diesen W. Sohn. Bei Letzterem trat er als Schüler ein, doch auch mit Ersterem blieb er im regem Verkehr, dieser öffnete ihm sein Haus und Rocholl gesteht, von Gebhardt durch dessen Persönlichkeit und dessen Bilder, reichhaltige, ernste und tiefe, wenn auch meist erst später empfundene Eindrücke empfangen zu haben. Ueberhaupt rühmen das Alle, die mit dem ernsten, tiefgründigen Düsseldorfer Meister in Verbindung kamen, dass er so viel zu geben hat und gibt — wie immer Jene, die etwas ganz sind und ganz aus sich selbst. So ganz anders Rocholl sich in seiner Art später entwickelt hat, er hat Gebhardt wie W. Sohn sein Leben lang die grösste Dankbarkeit bewahrt.

Sein erstes Bild in Düsseldorf waren «Landsknechte auf der Flucht vor Bauern». Eine ganze Anzahl kleinerer Bilder folgte, die in Sohn's Schule entstanden.

Ein grösseres Werk aus dieser Epoche hiess «Germanenwanderung» und stellte eine Familie unserer Vorahnen auf dem Zuge durch ein Waldwasser dar.

Militärische Darstellungen kamen nun schon dazwischen, so ein kleineres Bild «Schleichpatrouille», ein anderes «Examinirtrupp». Das frische, schneidige Soldatenleben, das Rocholl auf dem besten und direktesten Wege, d. h. unter Waffen stehend, kennen gelernt, hatte nun den jungen Maler schon für sich gewonnen.

Endlich malte er, — und das bedeutet ja in dem Leben der meisten Maler den Ausgangspunkt einer entscheidenden Lebensperiode, — ein Bild für sich allein, ohne Anleitung und Dareinspruch des Meisters, sein «Gesellenstück», wie der Handwerksausdruck lautet: «Abgesessen». Ein Trupp Husaren, die am Morgen auf einer Waldwiese abgesessen sind. Das Bild wurde bei Bissmeyer und Kraus in Düsseldorf ausgestellt und der Beifall, den es fand, lohnte Mühe und Erwartung auf's Beste. Rocholl wusste nun, dass er reif genug sei, auf eigene Faust zu schaffen, und als er das Vertrauen gewonnen, verliess er die Akademie.

Das Schicksal nahm sich seiner an. Der Vater des Malers war inzwischen nach Breslau versetzt, und so richtete dieser 1883 seine Schritte zunächst nach dieser Stadt, wo er reichliche, lohnende Beschäftigung fand. Er malte zunächst eine ganze Anzahl von Porträts der weitverbreiteten Familien von Prittwitz und Gaffron,

Th. Rocholl. Studie.

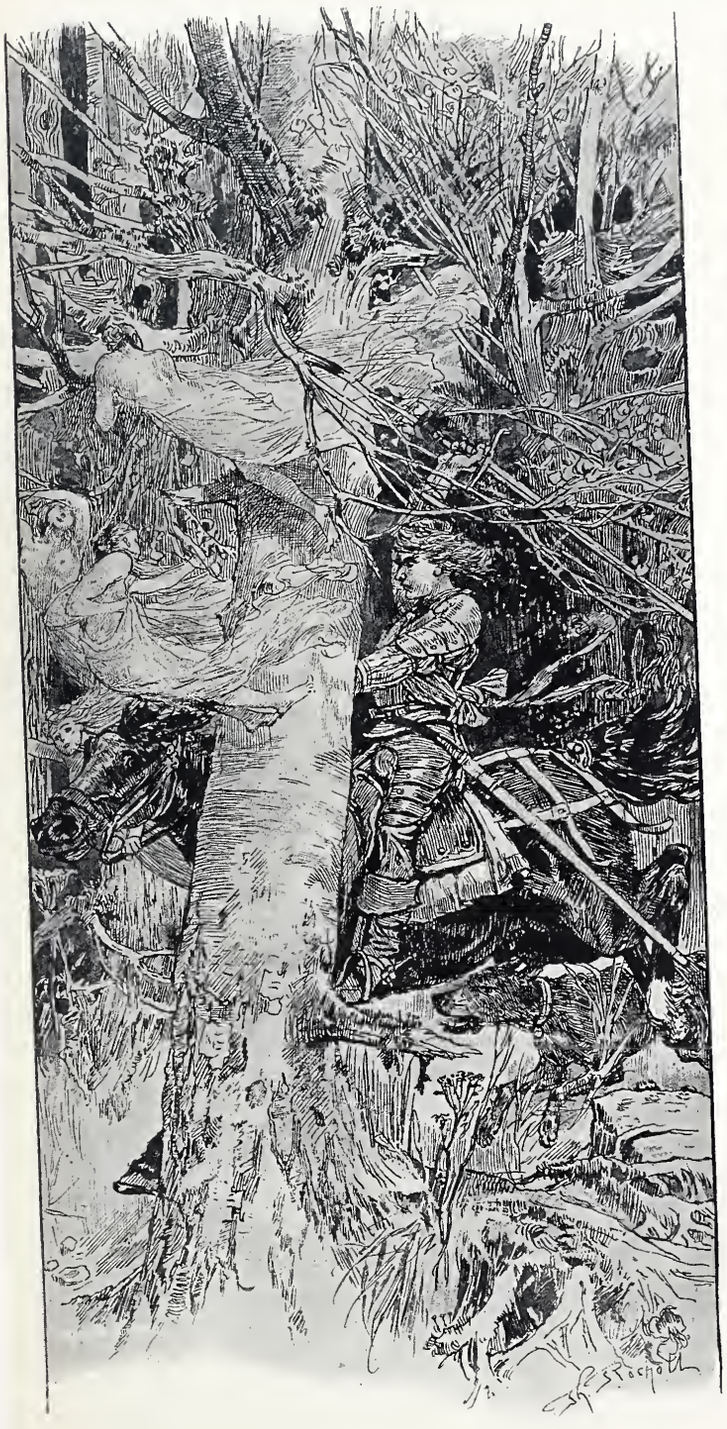
Th. Rocholl. Studie.

von Lücken, von Beözy u. s. w. Verhängnisvoll — im guten Sinne — wurde dem Maler die Bekanntschaft des Rittmeisters Grafen Moltke bei den in Gandau bei Breslau liegenden Kürassieren; er fand dort unbeschränkte Gelegenheit, Studien zu malen für ein Bild, das ihm schon längere Zeit im Kopfe spukte: «Der Todesritt bei Vionville». Zu diesem Bilde fand er unter Anderm ein Modell, wie er sich kaum ein besseres wünschen konnte und wie es wohl so leicht nicht wieder ein Maler zu einer historischen Schilderung gewinnen wird. Graf Schmettow, den er auf seinem Gute Brauchitschdorf aufsuchte, ritt ihm seine damals 23jährige Stute «Vionville», auf welcher er 14 Jahre zuvor jene Attake kommandirt, im Galopp vor und kam dabei so in's Feuer, dass er auf den Maler lossprengend seinen

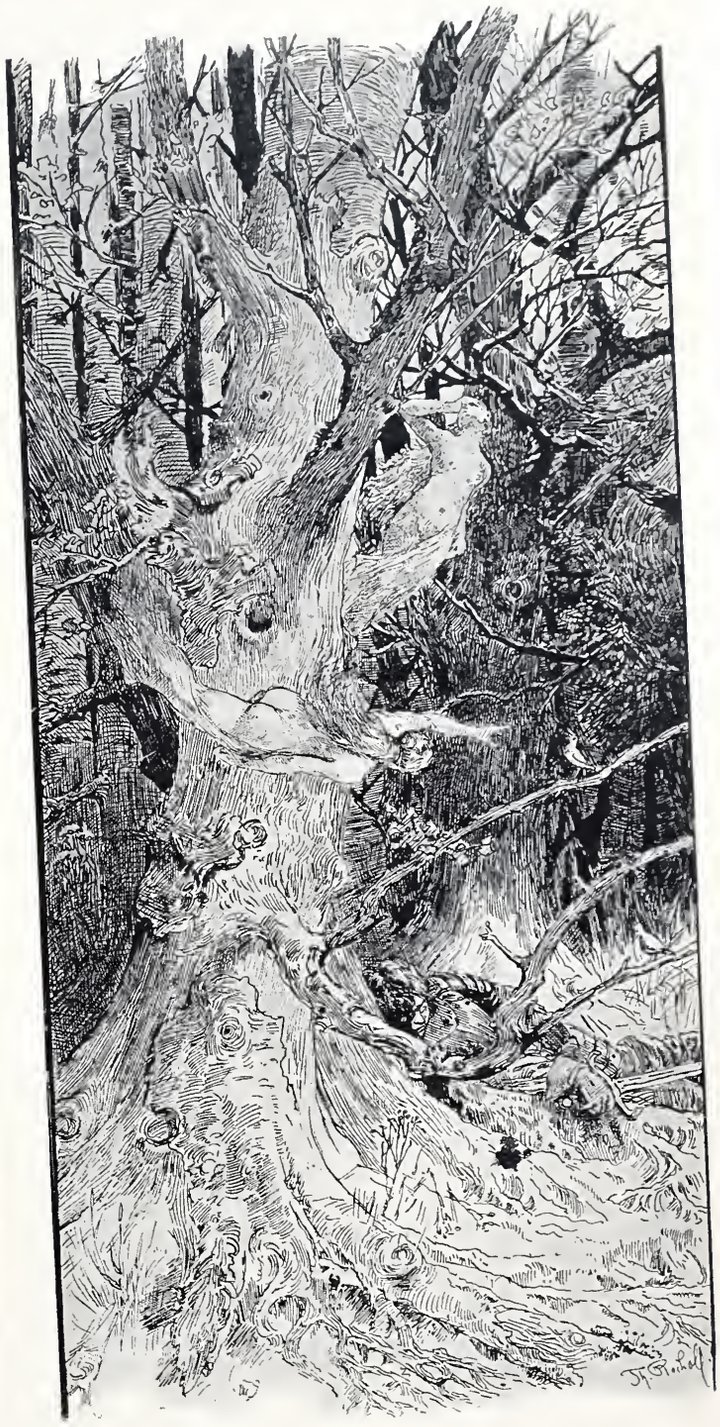
H. Corrodi pinx.

Phot. v. Hanfstaengl, München.

Papst Leo XIII. in den Gärten des Vatikans.



Th. Rocholl. Aus der «Waldeinsamkeit».



Th. Rocholl. Aus der «Waldeinsamkeit».

Th. Rocholl. Studie.

Palasch schwang und sich bereit erklärte, dem Maler der Echtheit halber noch einen veritablen preussischen Reiterhieb zu versetzen. Soweit ging übrigens in seinen Ansprüchen der Maler nicht, der übrigens noch einige Zeit auf dem Gut verbrachte und in Muse den Grafen in seinem alten durch die blutige Schlacht geweihten Kurass und dem kugeldurchbohrten Helm malte.

Die Vorliebe des jungen Schlachtenmalers für die Kavallerie sollte bald weitere Nahrung finden. Er nahm auf einem Pferde des Rittmeisters von Wustrowsky an einem Kavalleriemanöver theil, ritt Attaken im dritten Gliede mit, bivouakirte mit der Truppe und ward so im Handumdrehen ein Reitersmann, der jedenfalls die malerischen Seiten seines schnell erfassten Berufes grundlich kennen lernte. Die in jener Zeit gemachten Skizzen und Studien reichte Th. Rocholl nun der «Verbindung für historische Kunst» ein und erhielt richtig auch den Auftrag, jenes Bild auszuführen. 1887 lieferte er es ab. Zwischendurch malte er ein anderes Kriegsbild von unheimlich mächtigem Eindruck. «Vorbei!» nannte er's. Die Spitze eines Kürassierregimentes stösst an einem Wintermorgen auf die Leiche eines Kameraden, der das Gesicht nach unten, den Pallasch in der Faust, neben seinem todten Ross im Schnee liegt — und ihre Pferde schaudern. Eins bäumt hoch auf. Und im Hintergrunde zieht die geordnete Kolonne des Regiments über den Hügelkamm herauf. Im folgenden Jahre 1888 erzielte Rocholl einen seiner grössten künstlerischen Erfolge durch ein prächtiges Bild auf der «Internationalen» im Münchener «Glaspalast»; es schilderte die «Episode aus der Schlacht von Vionville», wie Wachtmeister Kaiser (ein bärtiger Hüne, der heute noch in Halberstadt lebt), seinen schwer verwundet zu Pferd sitzenden Lieutenant Grafen Sierstorff aus der Schlacht führt. Ein ungewohnt energischer Realismus, eine beispiellose Kraft der Bewegung verschafften diesem Bilde einen vollen Erfolg. Im Jahre darauf kaufte die städtische Gallerie in Magdeburg das Bild an. Im gleichen Jahre wie jenes Bild von Vionville kam ein Anderes heraus «Letzte Heerschau Kaiser Wilhelm's I.»; der greise Heldenkaiser in seiner unermüdlichen Pflichttreue vom Wagen aus eine Parade abnehmend. Die Figur des Kaisers ist nicht theatralisch in den Vordergrund gerückt — aber der Künstler hat

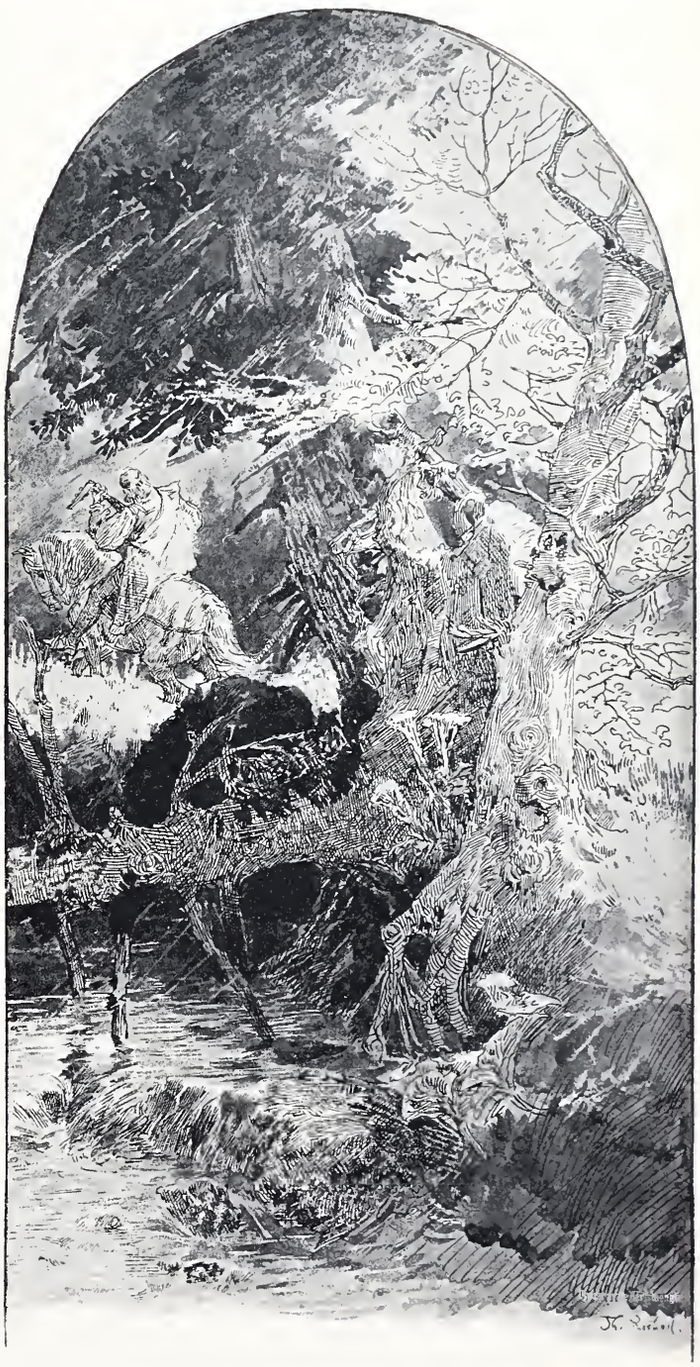
Th. Rocholl. Studie.

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Kirchgang.

Th. Rocholl. Aus der « Waldeinsamkeit. »



Th. Rocholl. Aus der « Waldeinsamkeit ».

es doch so zu machen gewusst, dass der Blick des Betrachters zuerst auf die fast im Hintergrunde sichtbare Figur des ruhmgekrönten Monarchen fällt. Die Stettiner Gallerie hat das Werk gekauft.

Kaiser Wilhelm's Ritt um Sedan», ein mehr componirtes, in seiner Anordnung vielleicht etwas akademisches Bild, ist 1890 entstanden (1892 auf der Münchener Ausstellung); dann kamen Illustrationen für das bei Bruckmann erschienene Werk «Kaiser Wilhelm und seine Zeit», 20 Feder-Zeichnungen, «Waldeinsamkeit» in denen die alten Liebhabereien des «Doré-Schülers» wieder etwas lebendig wurden und eine ganze Reihe von Illustrationen für die verschiedensten Verlagsanstalten — Bilder natürlich auch dazwischen.

An Auszeichnungen brachte diese Zeit dem Künstler in Berlin eine «Ehrenvolle Erwähnung», in Dresden (Aquarellausstellung) ein Ehrendiplom.

Viel Aufsehen erregte auf der «Internationalen Kunstausstellung» in Berlin der durch tollkühne Bewegung der Pferde und Menschen ausgezeichnete «Kampf um die Standarte» trotz aller gewagten Verkürzungen und anderer Ungewöhnlichkeiten der Zeichnung, sowie 1891 in München ein grösseres Bild «Vorpostengefecht».

1892 erzielte ein durchaus modern gehaltenes Werk Rocholl's und vielleicht das malerisch reifste, das wir von ihm gesehen haben, in München die II. goldene Medaille. Es führt den Titel «Ein Husarenstreich» und schildert die Szene, wie Rittmeister von Heister, Vizewachtmeister Oechelhäuser und ein Trupp der 7. Kürassiere und 16. Ulanen in der «Ferme de Mogodor» unweit Gravelotte von Wandsbecker Husaren aus der Gefangenschaft befreit werden. Eines der allerletzten Bilder Rocholl's nennt sich: «Die Nürnberger hängen keinen, sie haben ihn denn», spielt aber durchaus nicht in der romantischen Zeit des Eppelin von Geilingen, sondern ebenfalls im letzten Krieg: ein preussischer Husarenoffizier entkommt durch einen gewagten Sprung seines Braunen französischen Kürassieren.

Th. Rocholl. Federzeichnung.

Theodor Rocholl lebt immer noch in Düsseldorf und gehört dort der «Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler» an, ausserdem einer engeren Künstlergesellschaft «Orient», zu deren Mitgliedern u. A. H. Mühlig, A. Lins, Fritz v. Wille, Eug. Kampf, Carl Gehrts, Montan, Johannes Gehrts, Liesegang, Fr. Schnitzler, G. Wendling, E. Zimmermann und Cl. Buscher gehören.

Im Herbst 1892 waren in München zahlreiche Concurrenzentwürfe für die Verbindung für historische Kunst ausgestellt. Th. Rocholl erhielt dabei abermals einen Auftrag von dieser Gesellschaft und malt nun für diesen Zweck das Bild: «Ein Hoch auf den König», eine Szene aus der Schlacht von Mars la Tour.

E. Brack pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Taufe.

ECHO.

EINE WALDGESCHICHTE

VON

WOLFGANG KIRCHBACH.

An einem warmen Sommernachmittage war ich in unsren Stadtforst hinausgegangen, um zu landschaftern. Der Wald ist mehr als zwei Geviertmeilen gross und andre Waldbestände, nur durch zwischen liegende Aecker von ihm getrennt, ziehen sich nach verschiedenen Richtungen noch viele Meilen in's Land hinaus über Hügel, in kleinen Thälern hin, so dass man lange wandern kann, ehe man das Ende dieses Gebietes erreicht. Der Wald besitzt viele schöne alte Bestände; in stillen Gründen sind algenbedeckte Teiche und linsengrüne Sümpfe; ein klarer Forellenbach schlängelt sich stundenweit in einem engen Thale hin, das bald von den dunklen Waldhügeln, bald von steilen, zerrissenen Porphyrfelsen eingeengt wird. Im ganzen Walde, da, wo die Landstrasse in der Mitte des Forstgebietes vorüberführt, liegt nur ein einziges Gasthaus, sonst findet man kein Obdach ausser einigen Futterhäuschen für das Wild. Der Forst ist an vielen Stellen sehr dicht; Moos und Heidelbeerwäldchen ziehen sich überall auf dem Boden hin; Menschen begegnet man fast gar nicht.

Ich hatte meine Malgeräthschaften an einer Stelle im dichtesten Haine ausgepackt, wo ich in eine sonnige Lichtung blicken konnte, die im Grunde durch einen Felsen abgeschlossen wurde. Schwarze Tannen stiegen hinter dem Felsen empor; der Bach quoll am Fusse des Gesteins langsam vorüber, wo eine zahlreiche Ansiedelung von Farnkräutern den feuchten Boden bedeckte, ihre fächerförmigen Blattwedel gedrängt durcheinander neigend. Der Blick auf diese Felsecke mit den umgebenden Baumgruppen und dem Bache erschien so voll heimlichen Reizes, war so lauschig-dunkel, während verlorene Sonnenstrahlen durch die Blätter in's Wasser herabfielen und die spielenden Libellen durchleuchteten, dass ich kein dankbareres Plätzchen für meine Malerei finden konnte. Meine eigentliche Thätigkeit war das Landschaftern zwar nicht so ganz; ich hatte zumeist Figuren gemalt; aber wer könnte es lassen, zur Erholung auch einmal die Bilder der einsamen, verlassenen Natur aufzunehmen?

Ich hatte meine Leinwand vor mich aufgestellt, sass auf meinem Feldstuhl im hohen Grase, dessen Zitterblüthen bis auf meine Leinwand hinaufsprossen und malte in einer weltabgeschiedenen Stimmung, durch keinen Laut gestört als durch das Gurren einer Holztaube von den nächsten Wipfeln und den Flügelschlag eines Bussard, der gelegentlich schwer über die Lichtung herübergeschwebt kam. Mein stilles Waldbild war schnell in saftigen, dunklen Tönen auf der Leinwand herausgewachsen und ich empfand im Laufe der Ausführung nur das Bedürfnis, durch irgend eine menschliche Figur das Gemälde zu beleben. Es hätte nahe gelegen an den Bachesrand, in die Farnkräuter eine kauernde Nymphe hineinzukomponiren, aber der Gedanke schien mir etwas verbraucht und die Erwägung gesellte sich dazu, dass in unserer zeitgenössischen Kunst diese Wesen der Einbildungskraft als eine überwundene Fabelwelt gelten, die weder der Freilichtmaler noch der ältere Techniker den zweifelsüchtigen Beschauern zumuthen mag.

Ich sann daher nach, von einer unbestimmten Unruhe erfasst, ob ich ein paar Rehe oder sonst einen wirklich lebenden Gegenstand hineinmalen könnte, als ich in meinem stillen Schaffen durch laute, etwas singende Rufe aufgestört wurde, die erst hinter mir, dann aber drüben hörbar wurden, wo an der Lichtung ein kleiner Waldweg vorüberführte. Bei dem ersten Laute war ich leise zusammengeschreckt; ich hatte in so tiefer Stille gelebt, dass ich wie aus einem Schlafe erwachte, einem schaffenden Schlafe, in dem ich das Bild der Gegenstände vor mir auf meine Leinwand hingeträumt. Ich war aber sofort wieder beruhigt, als ich die Ursache der rufenden Laute gewahrte. Zwei junge Mädchen, Waldblumensträusse in der Hand tragend, schlenderten drüben auf dem schmalen Pfade. Breite, gelbe Strohhüte beschatteten ihre rosigen Gesichter zur Hälfte; sie blieben stehen und riefen, nach dem Felsen hingewendet, allerhand schalkhafte Worte. Ich bemerkte, dass sie auf einen sehr deutlichen Widerhall lauschten, der vom Felsen zurückkam; sie riefen den Namen «Klärchen» und es klang hell und lieblich wie «Lerchen» zurück; sie riefen lustig «Anna!» und lachten, als es hinter dem Felsen wie «Na, na!» zurückspottete.

Ich weidete mich an dem harmlosen Spiele und dachte eben darüber nach, wie die einfache Brechung der Schallwellen an dem Felsen und in den umgebenden Laubstämmen diesen reizenden Zauberspuk des Waldes hervorbrachte, als mein Blick von ungefähr auf die Felsecke fiel. Es war mir, als hätte ich dort irgend Etwas sich flüchtig bewegen sehen. Ich strengte mein Auge an, konnte aber nichts erkennen. Die Mädchen waren ein Stück weitergegangen, blieben stehn und riefen von Neuem. Ich hörte, wie mit wunderbarer Deutlichkeit ihr Ruf hinter dem Felsen zurückkam; gleich darauf aber überlief mich ein sonderbarer Schauer, als ich ganz deutlich zu bemerken glaubte, wie auf der anderen Seite des Felsens ein neugieriges Frauengesicht sich scheu um die Ecke herumbog und rasch nach den rufenden Mädchen schielte. Diese selbst schienen nicht das Geringste zu bemerken; sie lachten von Neuem und riefen die Namen ihrer Liebsten.

Im selben Augenblicke aber war das Gesicht hinter dem Felsen wieder verschwunden; man hörte den Widerhall des Namens der Liebsten, und erst als die Mädchen aus der Lichtung in den Wald traten, um weiter zu gehen, sah ich von Neuem das weisse Frauengesicht um die Felsecke hervorlugen und den davonschreitenden Bräuten nachblicken.

Ich werde dieses Antlitz nie vergessen. Die Augen waren von einem wildfremden, menschenscheuen, selbstverlorenen Ausdrucke, der starr geöffnete Mund des lauschenden Gesichtes erinnerte an den Ausdruck von Taubstummen, die nur unartikulirte Laute von sich geben können; etwas Weltentfremdetes, Menschenentrücktes und doch wieder auch etwas Weltbegieriges, ja, unheimlich Neugieriges sprach aus allen Zügen des Antlitzes. Lange, straff herabfallende Haare hingen über die Stirne des Waldgesichtes und über den Hals herab; den Leib konnte ich nicht sehen, er war hinter dem Felsen verborgen.

Im Anfang glaubte ich, ein Bauernmädchen habe sich hinter den Steinblock versteckt, um die davonschreitenden Mädchen zu äffen und einen künstlichen Nachhall zu erzeugen an Stelle eines wirklichen. Aber es war merkwürdig, dass mich der Ausdruck dieses Antlitzes doch in eine andere Welt versetzte und mich das räthselhafte Gesicht mit einer ganz unsäglichen Spannung ansehen liess.

Eine Weile schielte das Gesicht hinter dem Felsen den Mädchen neugierig nach. Allmählig sah ich, wie der Hals sich weiter vorstreckte und eine weisse Schulter zum Vorschein kam. Sollte das Bauernmädchen hinter dem Felsen gebadet haben? In diesem Augenblicke hörte man aus der Tiefe des Waldes ganz entfernt einen Ruf ertönen von den beiden Kehlen der verschwundenen Mädchen. Da — wie eine aus dem Erdloche herausschlüpfende Feldmaus — kam plötzlich hinter dem Felsen ein nacktes Weib hervorgeschlichen, huschte in die Farnkräuter, stellte sich dort, den Rücken mir zugekehrt, aufrecht hin, legte beide Hände als ein Schallrohr an den Mund und rief einen verhallenden Widerklang in die Waldtiefe hinein.

Ich kann nicht beschreiben, in welche Aufregung mich der Anblick dieses Frauengebildes stürzte. Nie hatte ich einen schöneren Körper gesehen; nie drängte es mich mehr, eine Gestalt malerisch festzuhalten und niemals empfand ich zugleich unsäglichere Leidenschaft für ein Wesen. Gewiss, es war wohl nur ein Bauernmädchen, das im Schatten des Felsens gebadet hatte und sich den Spass machte, das Echo des stillen Waldes zu spielen. Aber wie seltsam, dass ich meinte, niemals eine wohlgebildetere Gestalt gesehen zu haben, die nirgends durch Fischbein und Schnürungen verkümmert

war und dabei die volle Derbheit und Kraft einer unverzärtelten körperlichen Natur besass. Einen Augenblick war ich von einer unsäglichen Liebesleidenschaft erfasst; ich wollte auf sie losstürzen, um ihr zu sagen, wie mächtig meine Empfindung sei. Aber ein Gefühl, dass ich mir Alles damit verderben konnte, gab mir die künstlerische Besonnenheit wieder. Ich begann sofort in aller Eile die Frauengestalt, in der Stellung, wie sie mir den Rücken zukehrte und die Hand an den Mund legte, in meine Landschaft hineinzuskizziren und das Charakteristische ihres Leibes festzuhalten. Hatte ich doch mit einem Male das fehlende Motiv für mein Bild; wer es mythologisch deuten wollte, konnte es ja als eine Nymphe Echo ansehen; wer verstandesmässiger dachte, durfte glauben, es sei ein badendes Mädchen, das den Echoruf nachahmt.

Ich hatte eine Weile ungestört, in rasender Eile, gemalt, denn sie blieb lange unverwandt in ihrer Stellung stehen. Je weiter ich aber malte, desto mehr sah ich, dass ich dieses seltene Modell nur bei längerem, ruhigen Studium in seiner ganzen Schönheit werde wiedergeben können. Ich hatte eine tiefe, künstlerische Sehnsucht, diese Formen womöglich in Lebensgrösse zu malen, jedenfalls mich nicht mit einer flüchtigen Skizze zu begnügen, sondern das wildschöne Weib bis in's Einzelne nachzubilden. Aber wie sollte ich dazu kommen? Wenn ich mich auch nur durch einen Laut verrieth, so würde sie erschrocken sich wegmachen, hinter dem Felsen verschwinden, ihre Kleider anziehen und mir jedenfalls das Nachsehen gönnen. Endlich fasste ich mir doch ein Herz; ich hoffte, sie durch einen Scherz zu gewinnen, indem ich auf ihren Scherz einging und, auf ihren Ruf anspielend, ihr leise zurief: «Fräulein Echo!»

Der Ruf war kaum hinübergeklungen, als das Frauenzimmer sich erschrocken umwandte. Aber sie schien sich schnell zu fassen; sie warf mit einer Geberde, wie man einen Mantel vorn zusammenschlägt wenn man friert, ihre langen, dichten Haare auf dem Körper übereinander und stand so, ein wenig gebückt, da, indem sie mit ihren seltsam neugierigen Augen mich anblickte wie ein merkwürdiges Wunder. Ich machte mich, ermuthigt hiedurch, sofort auf und ging ihr ein paar Schritte entgegen; ich bemerkte zu meiner Verwunderung, dass sie mir ein Stück entgegenkam, dann stehen blieb und mich mit dem räthselhaften Ausdruck ihres fremden Auges frug: «Warum rufst du mich?»

Merkwürdig, dass der Ton ihrer Stimme mich eigentlich erschreckte. Es klang nicht wie ein deutlich gesprochenes Wort, sondern wie der gebrochene Laut eines Stummen; es klang wie durch einen Schleier, es klang wie ein entfernterer Widerhall, ein Nachhall, der den ursprünglichen Ruf dämpft und abschwächt.

Ich wollte ein paar Worte der Entschuldigung stammeln, da ich noch immer glaubte, eine badende Frau überrascht zu haben. Aber sie betrachtete mich nur mit erneuter Neugier wie irgend ein fremdes Thier: hierauf aber ging sie an mir vorüber und huschte nach meinen Malgeräthschaften hin, die sie lebhaft anzogen, sowie sie dieselben erblickt hatte. Sie hob die Pinsel aus dem Grase auf und betrachtete sie verwundert; sie nahm die Palette auf und bestaunte sie und frug endlich, als ich zu ihr herangetreten war:

«Was machst du denn da, du sterblicher Mensch?!»

Bei dieser Frage fühlte ich eine wunderbare, verklärte, weltentrückte Stimmung über mich kommen. Der eigenthümlich umflorte Laut ihrer Stimme, dieses verhallende Lallen ihrer Worte berührte mich ebenso zauberhaft wie der Umstand, dass sie mich einen sterblichen Menschen nannte. Ich frug sie selbst ganz verwundert:

«Bist du es denn, Echo?! Ich glaubte, schönstes Weib, du seist eine bäuerliche Magd, die hinter dem Felsen gebadet hat, und nun bist du es?! Bist sie selbst, die Nymphe, an deren Dasein Niemand mehr glaubt und die ich doch leibhaftig vor mir sehe?»

Ein Lächeln, ein mildes, verzeihendes Lächeln ging über ihren Mund. «Sie glauben nicht, dass ich noch lebe?!» frug sie. «Und sie hören mich doch jeden Tag und necken mich und scheuchen mich aus meinen stillen Verstecken auf, wo ich heimlich lebe und Libellen hasche?! Ach, wie froh bin ich, dass sie mich dann auch nicht mehr suchen werden! Dass sie mich für gestorben halten! Ich lebe nun um so heimlicher, ganz für mich, ganz verschollen.»

Sie blickte sich um; sie schien wieder hinter ihren Felsen verschwinden zu wollen; es trat ein Ausdruck auf ihr Antlitz, als wolle sie nun erst recht sich in die undurchforschte Einsamkeit zurückziehen, aus der ein Zufall sie mir vor Augen geführt. Aber um so besorgter ward ich, dass ich ihr Bild nicht festhalten könnte; ich sann aufgeregt nach, wie ich sie an mich fesseln, ja, wie ich sie dazu bringen könnte, dass sie mir mit aller

Ruhe gestattete die Formen ihres Leibes nachzubilden. In meiner Aufregung verfiel ich darauf, ein Zwangsmittel anzuwenden: ich kehrte ihr rasch mein Bild zu, worauf die Skizze ihrer Figur stand und frug sie:

«Schöne Nymphe, kennst du das?!»

Mit scheuen, neugierigen Augen huschte sie zu dem Bilde heran und betrachtete begierig die angedeuteten Formen und Farben. Sie blickte mich darauf beklommen an, als fühle sie sich ertappt. Und so sprach ich schnell:

«Schönes Mädchen, heimliches Waldweib, du siehst, ich habe dich ertappt und dein Leib, dein heimliches Thun kann nun aller Welt verrathen werden, wenn ich dieses dein Bild mit unter die Menschen in die Stadt nehme. Sie werden dich begaffen; sie werden über dich lachen, sie werden über dich schreiben, dass es längst nicht mehr an der Zeit sei, solche erlogene Wesen zu malen, sie werden dich als veralteten Spuk bespötteln.»

Ich sah, wie ein Blick des stummen Entsetzens aus ihren Augen auf mich gerichtet war. Sie stand wie angewurzelt. Endlich hob sie leise flehend die Hände und blickte mich bittend an. Ich bereute schon fast meine Drohung; aber ich setzte hinzu:

«Ich verspreche dir aber, gute Nymphe, dass ich dies Bild, bei dem ich dich ertappte, Niemandem zeigen will, wenn du mir das gestattest, was so viele Menschenfrauen den Malern und Bildnern nicht verweigern: dass ich dich als ein Modell für mein Werk halten darf; dass du stille und willig mir zu diesem Bilde sitzest, tagelang, wochenlang, bis ich dich in deiner ganzen geheimnissvollen Schönheit in fleischgewordnen Farben gemalt habe. Wenn du mir diese Gunst erweisest, so will ich das Bild Keinem zeigen, sondern an einem einsamen Orte verbergen, bis es einst spätere Jahrhunderte finden, die frommer und gläubiger geworden sein werden und mit Ehrfurcht von dir als einer geheiligten Waldgöttin sprechen. Für solche bessere Zeiten will ich dann dein Bild bewahren.»

Sie blickte mich aufmerksam an, neigte das Haupt zur Seite und sann ein Weilchen nach; dann aber sprach sie mit ihrer holden, verlorenen Stimme:

«Für solche bessere Zeiten will ich dir wohl gern gewähren, was du ersehnst, sterbliches Menschenkind; wenn du in meine Einsamkeit kommen willst, so will ich dir ein Zeichen nennen, bei dem du mich rufen sollst. Aber die Dämmerung bricht herein und ich will in die Dämmerung hineingehen, um da zu schlafen, wo Niemand mich findet. Wenn du wieder in diesen Wald kommst, so rufe nur dreimal meinen Namen; ich höre dich aus weiter Ferne und werde kommen.»

Sie sprach's und schritt in die Dämmerung hinein. Ich aber taumelte wie ein Träumender nach Hause in die Stadt, wo Alles mich anekelte und ich mich die Nacht über unruhig auf meinem Bette umherwarf.

Am Morgen trieb's mich schon früh in den Wald. Es war wie ein stiller Wahnsinn über mich gekommen. Ich fühlte, ich war tief unglücklich, wenn ich am vergangenen Tage nur eine allzu lebhafte Einbildung gehabt hätte.

Ich rief Echo. Bangend lauschte ich, ob sie antworten würde. Und siehe, als ich das dritte Mal gerufen hatte, raschelte es hinter mir im Gebüsch; das Waldgesicht lugte zwischen den Zweigen heraus; sie bog die Büsche zur Seite, trat zu mir heraus und legte mir leise die Hand auf die Schulter.

Welche seligen, welche glücklichen Stunden tiefster Einsamkeit, weltvergessenen Daseinsfriedens habe ich mit ihr erlebt! Dass diese Stunden auf ewig verschwunden sind! Dass ich mit irrer Sehnsucht zurückdenke an die Tage des reinsten Glückes meiner Kunst und meines Lebens.

Sie folgte willig meinem Geheiss; sie setzte sich am Bachesrande auf einen Absatz des Felsens hin und ich ordnete ihr Haar, dass es über ihre linke Brust herabfiel, während sie die linke Hand als Schallrohr an den Mund legte. Die rechte Hand liess ich sie über die Stirn halten als Schutz der Blendung, gleichsam, als spähe sie nach Menschen aus. Und im Uebrigen überliess ich mich ganz der unsäglichen Wonne, die Formen ihres Nymphenleibes in ungeschminkter Lebensfülle und waldhauchgesättigter Farbenschönheit auf die Leinwand zu bringen. Sie sass mit unermüdlicher Freude Modell; in den Pausen, wenn wir ruhten, kam sie durch die Farnkräuter zu mir geschlichen und betrachtete den Fortschritt des Bildes.

Ich sah sie in allen Verklärungen und Formenspielen des wechselnden Lichtes und versuchte sie in den verschiedensten Beleuchtungen darzustellen. Des Morgens, wenn die Morgensonne in den Thauperlen leuchtete, die des Nachts auf ihre Haare gefallen waren, wenn die Forellen im Weiher zu ihren Füssen wie durchleuchtete Schatten einherhuschten! Ihr Antlitz war vom goldigen Schimmer verklärt; Blätterschatten fielen

Georg Papperitz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Am Waldquell.

wie durchbrochener Zierrath über ihre Brüste und auf ihre Knie. Ihre Lippen schienen vom Thau erfrischt. Die Finken und Waldsänger aber hüpften zu ihren Füssen und flatterten um sie her. Des Mittags, wenn die Hitze Alles ermüdet hatte, lehnte sie sich wohl am Felsen zurück, indem sie den Arm unter das zurückgebogene Haupt legte; sie schloss die Augen und schien im Halbschlummer hinzudämmern; über den Gräsern zitterte die Luft in weissglühenden Wellen; nur ein Käfer summte über ihren Leib hin und her; rief aber aus der Ferne ein einsamer Spaziergänger das Echo auf, so antwortete sie nur mit verhüllter Stimme, wie Jemand, der aus dem Schlafe herausredet. Der Nachmittag kam; die Abendsonne malte den Himmel mit purpurnen und grüngoldnen Farbenstreifen; der Waldpirol flötete wehmüthige Töne über die Wipfel; Rehe traten äsend aus den Waldtiefen heraus an den Rand der Lichtung; Echo aber sass von rosigen Abendlichtern überdämmert an ihrer Felsecke; ihre Augen blickten, ohne geblendet zu werden, in die Gluthentiefen der untergehenden Sonne und ein Ausdruck des stillsten Lauschens und des heimlichsten Horchens ging über ihr geheimnissvolles Antlitz. Zu ihren Füssen aber kamen unhörbar, nur manchmal einen Laut im Wasser erregend, dunkelgrüne Frösche herangehüpft, die mit aufgeregt bebenden Bauchwänden und heimlich leuchtenden Augen zu der im Dämmer purpurn verklärten Gestalt aufschauten und oft, wann ein Vogel bei einbrechender Nacht noch einmal mit einem leisen Schlummerlied aufzwitscherte, ahmte sie das Lied nach, regte ihre Lippen leise und verlorene Laute des Vogelliedchens kamen von ihrem Munde.

So habe ich sie gesehen, so habe ich sie gemalt an stillen, einsamen Tagen, an denen ich mehr und mehr meinen Zusammenhang mit der übrigen Welt vergass, vergass etwas Anderes zu schaffen, als nur diesen weissen Mädchenleib, vergass an mein Leben, an Freunde, an Alles zu denken.

Eines Tages habe ich sie durch ein Lied mir gewonnen. Unendliche Liebe, namenlose Sehnsucht hat mich in ihre Nähe getrieben, bis auch die beruhigende Wirkung künstlerischen Nachbildens versagte; bis eine dunkle Leidenschaft wie zu einem irdischen Weibe in mir erwachte, eine Leidenschaft, die nur im wirklichen Umfangen, im seligen Vereinen ihr Ziel, ihre Sehnsucht fand. Sie hat mir manchen verstohlen fragenden Blick geschenkt; sie hat mich mit diesen Blicken ganz mir selbst entrissen.

Wir sassen zusammen auf einem moosigen Steine am Rande des Waldquells; sie hatte sich leise an meine Schulter gelehnt; ich las ihr die Worte sterblicher Liebe vor, die sie mit ihren neugierigen, grossen Augen ansah, über meine Schulter blickend:

« Als ich jüngst im Walde weilte,
Rief ich einen lieben Namen,
Und vom Felsengrunde kamen
Zauberrufe mir zurück.
« Echo », rief ich, « Mädchen, Mädchen,
Einen Mann verwegen neckst du?!
Nymphe, sag mir an, wo steckst du?!
Nymphe, hüte dich vor mir. »
Aber heller klang ihr Spotten,
Wie ich ging, schien sie zu fliehen,
Mich in's Irre mitzuziehen
Durch den weiten Widerhall
Und im Mondschein sah ich gleiten
Einen weissen Leib, und schreiten
Musst ich sehnend nach dem Ort.
Sehnsuchtsvoll rief ich von Neuem,
Doch sie neckte, meine Lieder
Sang sie fern im Nachhall wieder,
Nimmermehr erreicht ich sie.

Endlich bin ich stumm geworden
Und es schweigt im weiten Walde,
Stille schlich ich durch die Halde
Lautlos über'm Moose hin.
Und am Weiher, wo der Mondschein
Licht die leicht bewegte Welle
Ueberspinnt, am Murmelquelle
Sass ein weisses, stummes Weib.
Leise bin ich hingeschlichen
Wie ein Traum, wo Echo schweigend
Sass, von rückwärts rasch mich neigend
Hielt ich ihr die Augen zu
Und mit raschen, stummen Küssen,
Ob der eig'nen Kühnheit bangend,
Ihren Leib verwirrt umfangend,
Schloss ich ihr den süssen Mund.
Ferne hört' ich eine Stimme
Rufen aus den Waldestiefen,
Wo die Wand'rer nächtlich riefen
Echo bei dem Namen laut.
Und sie schwieg vor meinen Küssen,
Nicht ein Wörtchen rief sie wieder,
Ja, sie zog mich zu sich nieder
Und sie küsste meinen Mund.
Heimlich liebten wir verborgen,
Bräutlich liebten wir umworben,

Und das Echo schien gestorben,
Und der Wald gab Nichts zurück.
Fern die Wandrer zogen weiter
In die stumme, weite Ferne,
Schweigend funkelten die Sterne,
Echo schwieg, da schwieg die Welt.

Süsse Nymphe, lebst du athmend?!
Lass mich heimlich zu dir schleichen,
Und im Dichtertraum, im reichen
Immer schliessen dir den Mund.
Deine Lippen seh ich zucken
Schelmisch süss, der Liebe Beute,
Liebste aller Malerbräute,
Küsse mich, dann schweigt die Welt. . . .»

Diese Huldigung meiner Phantasie hatte ich ihr, zuletzt leise flüsternd, vorgelesen. Sie schien eine Weile innerlich ganz Gehör zu sein; sie blickte vor sich hin, als horche sie auf Etwas, was sie nie gehört und was doch eine Erinnerung in ihr erweckte an Etwas, was ihrem Lauschen wohlthat.

Dann aber wendete sie mir ihr Antlitz zu; ich sah einen Ausdruck von tiefster Sehnsucht nach dem Irdischen in ihr; sie lächelte leise und legte ihren Arm um meinen Hals, indem sie mich an sich zog. Unter unendlichen Küssen, die wir selbstvergessen wechselten, verwirklichte sie, was ich in meinem Liede nur zu träumen gewagt hatte; wir lebten wie ein Brautpaar, das sich dem ersten Glücke gemeinsamen Besitzes beseligt überlässt. Und stammelnd gestand sie mir, dass meine Worte sie ganz bezaubert hätten; denn es sei ein Widerhall darin gewesen, der ihr verrathe, dass auch die Menschensprache einen Widerhall, einen Nachhall des Lebens enthalte, der die Worte zu einem lieblichen Echo für den Sinn mache. Sie lebte in dem Glauben, auch meine Mutter müsse eine Echonymphe gewesen sein, und ich sei gewiss ihrer Verbindung mit einem Sterblichen entsprossen, dass meine Worte, wenn Liebe sie begeistert, unwillkürlich den Widerklang annähmen, der auch aus ihrem Herzen auf jeden Ruf der Menschen antworte. Als ich sie aber frug, warum sie so in der Einsamkeit hausend auf jeden Laut zurücksprechen müsse, schloss sie mir lachelnd mit der Hand den Mund, schüttelte stumm das Haupt, als wollte sie mir darauf niemals Antwort geben.

Von den sussesten Stunden aber, die ich mit ihr verlebt, vermag ich nichts mehr zu erzählen. Es war, als wäre mein Gedächtniss, all meine Erinnerung, all mein Bewusstsein entschwunden nach ihren ersten Küssen; und ich weiss nicht mehr, was geschah. Aber jeden Tag zog es mich zu ihr hinaus und immer fand ich sie zur heimlichen Liebe bereit. Ich weiss nur, dass wir manchmal im tiefsten Waldschatten versteckt gesessen haben; dann hatte sie ihr Haar mit Bartmoos durchflochten und einen Kranz von Feldblumen; eine Ringelnatter lag in ihrem Schoosse, mit der sie spielte, und wenn Fremdlinge durch den Wald kamen, die das Echo herauslocken wollten, musste ich antworten, während sie leise lachend ihr Haupt an meiner Brust verbarg, glücklich einen Gespielen und Geliebten zu besitzen, der mit ihr die fremden Menschen neckte, und sich heimlich verborgen über sie lustig machte. Dann umfing sie mich wohl oft leidenschaftlich und flüsterte mir zu:

«O, du süsses Echo der Dinge, o, du mein Echomann, den ich mir in den Wald gelockt habe! Denn hast du nicht auch das Echo meiner selbst gemalt, als du mich in Formen und Farben auf deinem Bilde wiederspiegeltest, und wenn du die lieben Bäume, meinen trauten Quell, meinen stillen Felsen malest, bist du nicht auch ein Widerhall des Lebens in Fleisch und Blut? So bin auch ich der Widerhall der Töne.» — «Und bist es in Fleisch und Blut, lebst, athmest körperlich, liebste aller Erdenfrauen», versetzte ich, indem ich sie umfasste, und mit ihrem langen Haare meinen Arm umwand, um ganz zu fühlen, wie warm sie in Fleisch und Blut an meiner Seite lebte. —

Einst hatte ich ein wundersames Abenteuer; ich hatte gehört, dass eine Treibjagd im Walde veranstaltet werden sollte, ich bin in schwerer Sorge und Angst um das wunderbare Waldweib zu ihr hinausgeeilt; aber wir haben in geborgener Sicherheit in einer Höhle ihres Felsens zugebracht. Das Wunderbare aber, das wir gesehen, haben wir zusammen in ein Lied gebracht und Echo sprach mir die meisten Verse vor, zu denen ich schnell einen zweiten hinzudichtete. Wir haben uns glücklich angeschaut, wenn uns ein Vers des Zaubergesanges gelang und mir ist, als hätte er folgendermassen gelautet:

Jäger hatten jüngst den Wald umstellet,
Wo ich wohne mit der süssen Liebsten
Echo, meiner Frau, nicht standesamtlich
Wurde sie mir angetraut, die Ehe
Sie ist wild wie alle Götterehen.

Jäger hatten mir den Wald umstellet;
Rüden hört ich kläffen in den Koppeln,
Hörte Flintenschüsse in der Ferne

A. Rieger. Im Gesäuse bei Statterboden.

Platzen, hörte rauhe Rufe tönen,
Denn die Treiber jagten in der Runde.
Und sie kamen hetzend immer näher,
Hasen sah ich durch die Büsche springen,
Rehe kamen ängstlich vorgebrochen,
Das Geflügel schwirrte auf, die Füchse
Schlüpften hastig in die sich're Erde,
Und ein Hirsch vorüber galoppirte.
Wohl ein König oder Kaiser jagte
Hier im Buchenwald der Felsenthale
Und erschoss erbarmungslos die Thiere.
Und als nun die Treiber näher kamen
Und verengert schon den Kreis gezogen,
Dass der Hunde Kläffen wüthend schallte:
Welch' ein Schauspiel kam vor meine Augen!
Eine Schaar von nackten, schönen Mädchen
Kam voll Angst im Wald herangeschlichen,
Hinter Stämmen, im Gebüsche bargen
Schamhaft sie die waldentspross'nen Leiber,
Ihre Haare hüllten sie wie Mäntel
Um sich her und zitternd wie die Hirsche
Drängten sie erschrocken sich zusammen.
Aengstlich blickten sie zum nahen Weiher;
Ach, sie konnten nicht mehr ihn erreichen,
Um im Wasser tauchend zu verschwinden!
Durch die Treiber aufgescheucht, die wilden,
Ach, wer rettet sie vor diesen Hunden,
Vor den Pulverrohren, vor dem Tode!
Wie sie ängstlich sich zusammenducken,
Meine Wasserfrauen, meine Nymphen,
Schwestern meiner süssen Nymphe Echo,
Meine armen Schwägerinnen Alle!
Und die Treibjagd kam. — Ich sah Gewehre
Glänzen in dem Blitzeslicht der Sonne,
Mannlicher und neu'ste Stahlgewehre.
Rauchlos war das Pulver, ja, des Königs
Flinte schoss und nicht ein Laut ertönte.
Ach, nun wollten wir vor Schmerz vergehen,
Als wir uns're Schwestern schamverzweifelt
Vor dem blut'gen Tode stumm verzagend
Knie'n und in die Büsche hingeworfen
Sich mit grünen Zweigen sah'n bedecken.

Welch ein Wunder! Blindlings sind die Treiber
Und die Jäger, selbst die rauchlos schossen,
Selbst der König, dessen Schuss nicht knallte,

Vor den schönen Frau'n vorbeigezogen.
Täglich jagten sie die armen Hasen,
Ahnungslos, und, ohne sie zu schauen
Meiner Nymphen bachentstieg'ne Schönheit,
Sind sie thorengleich vorbeigebrochen.

Selbst wer rauchlos schoss und ohne Nebel
Hat das Wunderbarste nicht gesehen!
Und wir haben freudig aufgeathmet,
Alle meine Nymphen sind gerettet
Und sie schlüpfen wieder in die Wellen,
Schlüpfen heimlich wieder in die Höhlen
Meiner uralt-heil'gen Waldeseichen!

Mit welcher heimlichen Wonne versteckter Sicherheit haben wir es gesehen, wie Niemand das schaute, was nur wir erblickten, wie glücklich waren wir so mitten in der Welt zu sein und doch gänzlich ausserhalb der Welt zu leben, die uns und unsere Schwestern nicht gesehen hat! — —

Ich bin verarmt in diesem Thun. All' meine Gedanken lebten nur bei ihr. All' meine Sehnsucht gehörte nur ihr. Zu Hause träumte ich nur von ihr und ich war all' diese Zeit über nicht fähig etwas zu schaffen und zu arbeiten, da ich das Allerschönste hatte schaffen dürfen.

Ich bin verarmt. Einst kam ich nach Haus und fand meine Wohnung leer. Sie hatten Alles hinweggeraumt, denn meine Schulden an's Leben hatten mir Alles genommen. Nur ihr Bild, das Bild, zu dem sie mir selbst gesessen, besass ich noch.

Da nahmen sie mir auch dieses. Sie haben es verkauft; sie haben Alles damit bezahlt und grosser Reichthum ist aus seinem Erlös auch für mich noch übrig geblieben. Was frommt er mir?! Niemandem konnte, durfte ich verrathen, dass sie selbst mein Modell gewesen. Das Bild hängt offen vor allen Augen im grossen Museum. Jedermann beschaut es, Keiner ahnt, dass es die Wirklichkeit selbst ist, an die sie Alle nicht glaubten.

Acht Tage lang wagte ich nicht zu ihr hinauszugehen, als ich gehört, dass sie mir mein Herzensbild gepfändet hatten.

Dann wankte ich doch hinaus, voll Jammer, dass ich mein Wort nicht hatte halten können. —

Ich sah sie nirgends. Ich rief Echo und gehe noch täglich hinaus, aber ich sehe sie nicht. Nur ihre Stimme antwortet mir manchmal hinter dem Felsen, aus der Tiefe des Buchenhains wie eine verschollene Klage; aber wenn ich hinter den Felsen trete und sie suche, so kann ich sie nicht mehr sehen. Und die Sehnsucht nach ihr treibt mich doch stets von Neuem zu rufen, zu suchen und nicht zu finden.

Andere haben mir auch gesagt, sie fänden sie nicht, wenn sie dahin suchend schreiten, wo Echos Stimme widerhallt; es sei nur eine Täuschung.

Sie wissen nicht, dass ich sie gesehen, dass ich sie geliebt, dass sie mein war, dass meine Sehnsucht mir sagt, sie sei wirklich, wie ich sie gesehen, sie wissen nicht, dass sie mein war in Fleisch und Blut.

Und so suche ich sie, und ich finde sie niemals wieder.

Albert Rieger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Wildbach.

Albert Rieger pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Gesäuse.

UNKRITISCHE KÜNSTLERPORTRAITS

VON

FRED. WALTHER.

ALBERT RIEGER.

Die dekorative, die heroische Landschaft wird heute nur wenig mehr gepflegt und die Landschaftspoeten suchen sich zumeist ihre Poesie in der Natur selbst und meinen, ein grösserer Poet als der Schöpfer könne ein sterblicher Künstler gewiss nicht sein und da komme ihm auch in dieser Spezialität doch immer wieder der am Nächsten, der am Treuesten die Eindrücke nachschafft, die er im unmittelbaren Verkehr mit der Natur empfängt. Das hat gewiss seine volle Berechtigung. Aber Andere haben am Ende doch auch Recht, und es wird vielleicht auch einmal eine Zeit kommen, wo sie wieder in der Mehrzahl sind, — nämlich Die, welche es für erlaubt halten, die von der Natur überkommenen verschiedenartigen Eindrücke in freier Phantasie zu verwerthen, aus dem Schönsten, was sie gesehen haben, aus dem, was sie am Lebendigsten ansprach, ein Neues zu gestalten, was nicht absolut Natur ist, aber dennoch absolut schön. In vergangenen grossen Kunstepochen hat es ihrer in Menge gegeben: Claude Lorrain und seine Nachfolger, Salvator Rosa, Ruisdael, Gainsborough, Karl Rottmann, sie Alle «dichteten Natur». Grotesk übereinander gestürzte Felsen, Wildwasser, die dazwischen niederbrausen, gigantisch, unheildrohend über einander gethürmte Wolken, zerfallene Gemäuerreste, imposante Ruinen aus antiker Zeit, welche die Landschaft mit einem so wunderbaren Zug von Grösse und Melancholie beleben, abenteuerlich geformte Stämme, spiegelnde Wasser, duftige, schönlinige Fernen, flammende Abendhimmel — das sind die Ingredienzien, die immer wiederkehren und aus denen sich doch ewig wieder Neues gestalten lässt. Dazu vielleicht noch irgend eine kleine Staffage, die den Grundgedanken für die ganze Stimmung wachruft oder umgekehrt der Stimmung noch das letzte Licht aufsetzt, ihr noch den letzten deutlichen Ausdruck leiht.

Diese heroische, ich möchte sagen pathetische Landschaft pflegen heute, wie gesagt, nicht mehr Viele, — aber die es thun, haben immer noch ein dankbares und nicht kleines Publikum.

Und zu ihnen gehört Albert Rieger.

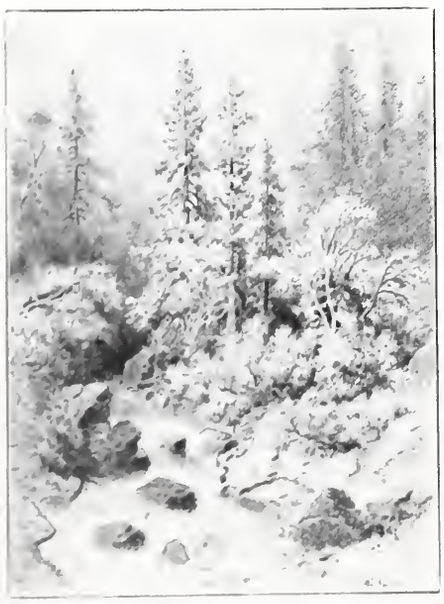
Er zählt nicht zur Künstlergeneration von heute, es drücken beinahe 60 Jahre seine Schultern, denn Rieger ist am 6. Mai 1834 zu Triest geboren. Als Künstler und Mensch ein Idealist von reinstem Wasser, reich an äusserer Anerkennung und innerer Befriedigung, glücklich in seinen sonstigen Lebensverhältnissen, — man möchte beinahe nachschlagen, ob nicht im Jahre 1834 der 6. Mai auf einen Sonntag fiel, denn es ist entschieden so eine Art von Sonntagskinderschicksal, was diesem Maler wurde.

Auch Riegers Vater war Künstler, ein sehr geschätzter Landschafter und Marinemaler, Giuseppe Rieger. Dieser Umstand, und das Aufwachsen des Knaben in der wunderschönen, wie Viele meinen, der schönsten Stadt an den Gestaden der Adria, liess den Beruf des Knaben früh zum Durchbruch kommen. Auch der Vater erkannte die Neigungen und Talente des heranwachsenden Sohnes bald und legte, wie es sich unter solchen Umständen wohl von selbst verstand, diesen Neigungen keine Hindernisse in den Weg, sondern

er förderte sie nach Kräften. Er selbst wurde dem Sohne ein liebevoller und sorgsamer Lehrer. Der junge Mann, der inzwischen in die nautische Akademie seiner Vaterstadt eingetreten war, fand weitere fruchtbringende Anregung bei den zahlreichen Künstlern, welche in seinem Vaterhause aus- und eingingen. Nicht zuletzt bei Bernhard Fiedler, dessen Schöpfungen den Knaben begeisterten. Fiedler, geboren am 23. November 1816 zu Berlin, das auch eines seiner besten Werke, »Das Amphitheater in Pola«, in der Nationalgalerie besitzt, war namentlich als Orientmaler von Bedeutung, und seinen Werken wird neben grösster Naturwahrheit ein hoher poetischer Zauber nachgerühmt. Erzherzog Maximilian von Oesterreich, der später als Kaiser von Mexiko unter den Mauern von Queretaro auf so entsetzliche Weise endete, hatte für Bernhard Fiedler besondere Werthschätzung und hatte dessen Kunst vielfache Förderung angedeihen lassen. Fiedler wohnte im gleichen Hause mit der Familie Rieger und gewann dabei entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des jungen Albert Rieger.

Dieser wandte sich wie Jener und wie sein Vater Giuseppe Rieger bald vollständig der Landschaft und der Marinemalerei zu, — ein besseres Feld für die Letztere als Triest kann man sich, namentlich bei einem Künstler, bei dem noch dazu bestimmte Anlage hiezu vorhanden ist, ja auch kaum denken.

Schon im zweiten Jahrzehnt seines Lebens trat unser junger Kunstadept mit eigenen Arbeiten selbständig in die Oeffentlichkeit und erntete den ersten Erfolg.



A. Rieger. Studie.

Diese Arbeiten waren Lithographien, malerische Ansichten der Stadt Triest und deren wundersamen Umgebung.

Ihnen folgten dann bald, in gleicher Technik ausgeführt, weitere Werke ähnlicher Art. Eine davon ist bald in weiteren Kreisen ob ihrer Genauigkeit und künstlerischen Durcharbeitung bekannt geworden: eine Ansicht von des Künstlers Vaterstadt aus der Vogelperspektive. Diese eine Arbeit führte Rieger übrigens zunächst in Aquarell aus.

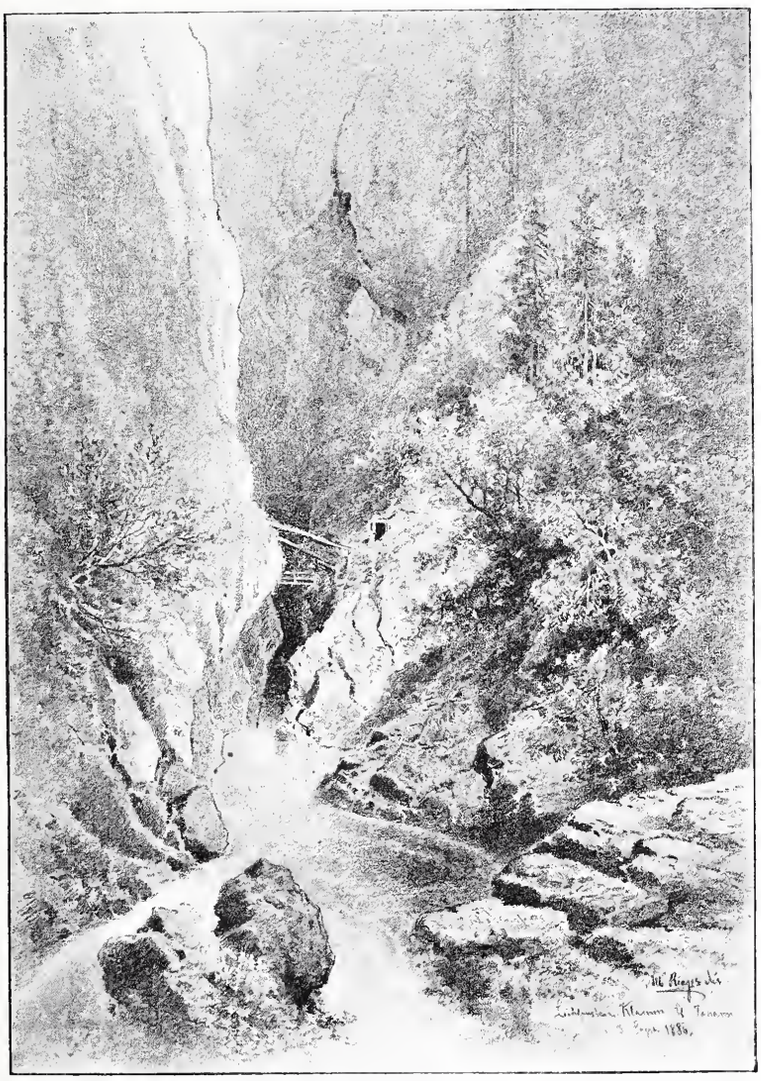
A. Rieger. Studie.

So reich die Natur Triest und seine Umgebung nun auch bedacht hat, nach und nach empfand der junge Maler doch das Bedürfnis nach stärkerer und abwechslungsreicherer künstlerischer Anregung und er siedelte, nunmehr zum Manne geworden, und auch in seinem Handwerk, namentlich in koloristischer Beziehung vervollkommnet und ausgereift, 1868 nach der Kaiserstadt an der schönen blauen Donau über, nach Wien, wo er noch heute lebt. Er hatte sich sowohl die Oel- als die Aquarelltechnik in perfekter Weise angeeignet und sollte baldigst Gelegenheit finden, sich die ersten glänzenden Auszeichnungen zu verdienen.

Noch in demselben Jahre, in dem er nach Wien übergesiedelt war, vollendete er ein Album mit Aquarellansichten von Triest und dem «Littorale» und fand Gelegenheit, es der Kaiserin von Oesterreich zu

überreichen, deren Kunstsinn bekannt ist und sich immer aufs Neue in geistvollen Schöpfungen, — man denke nur an das in jüngster Zeit entstandene Achilleion auf Corfu, — bethätigt. Die hohe Frau spendete der Leistung des jungen Malers in des Wortes buchstäblichstem Sinne brillante Anerkennung in Gestalt einer Busennadel in Brillanten und bald sollte auch ihr Gemahl, Kaiser Franz Josef, die idealen Bestrebungen A. Rieger's in noch werthvollerer Weise lohnen: für eine ebenfalls noch im Jahre 1868 herausgegebene Ansicht von Wien aus der Vogelperspektive verlieh er dem Maler die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst.

In der nun folgenden Zeit suchte Rieger für seine Phantasie neue Nahrung auf Reisen, während derer er fleissig nach der Natur arbeitete und seine allgemein künstlerischen Fähigkeiten, sowie seine spezielle Veranlagung immer weiter entwickelte. Gerade derjenige Künstler, der das direkte Portraitiren der Natur verschmäht und in freier Phantasie schafft, muss ja in seinem Gemerk eine möglichst grosse Summe möglichst verschiedenartiger Erinnerungsbilder aufsammeln, denn eine solche Summe von Erinnerungsbildern ist ja wohl zum grössten Theile das, was man Phantasie nennt. Man denke nur an die Schaffensweise des grössten Meisters der Phantasie auf dem Gebiete der Malerei, an Arnold Böcklin, der Alles aus dem Gemerk schafft und fast nie vor der Natur. Er hat eben die Gabe, Eindrücke zu behalten, in ungewöhnlichem Grade, so dass er selbst seine Portraits aus dem Gedächtnisse macht. Sogar seine Selbstbilder sind nicht direkt aus dem Spiegel geholt. So Einer kommt freilich alle hundert Jahre einmal, wenn der Schöpfer ganz besonders gnädig ist.



A. Rieger. Lichtenstein-Klamm bei St. Johann.

Albert Rieger wandte sich nun allmählig fast ausschliesslich dem Oelbilde zu und errang sich als Landschafter und Marinemaler bald eine sehr angesehene Stellung unter seinen Berufsgenossen. Eine stattliche Reihe trefflicher, wirksamer Gemälde entstand nun in rascher Folge unter des Malers Hand und machte seinen Namen bald in aller Herren Länder bekannt. Die Bilder, die in so liebenswürdiger Weise von den Schönheiten der Erde und von geträumten Fabelländern zu erzählen wussten, fanden überall die verdiente Würdigung.

Alle Kunststädte der österreich-ungarischen Monarchie sahen sie, nicht minder diejenigen Deutschlands.

Namentlich feierte aber der Maler seine Triumphe in dem speziell um österreichische Malerei hochverdienten «Oesterreichischen Kunstverein» in den Tuchlauben in Wien, der Rieger's Werke zu seinen am liebsten gesehenen Kunstschöpfungen zählte.

Publikum, Kunstgenossen und Kritik der für alles Poetische und Phantasiereiche von jeher leicht zu begeisternden Wiener Bevölkerung einigten sich in ihrem Lob.

A. Rieger. Studie «Königin Waldlieb».

A. Rieger. Partie am Traunsee.

Phot. F. Hanfstaengl. München.

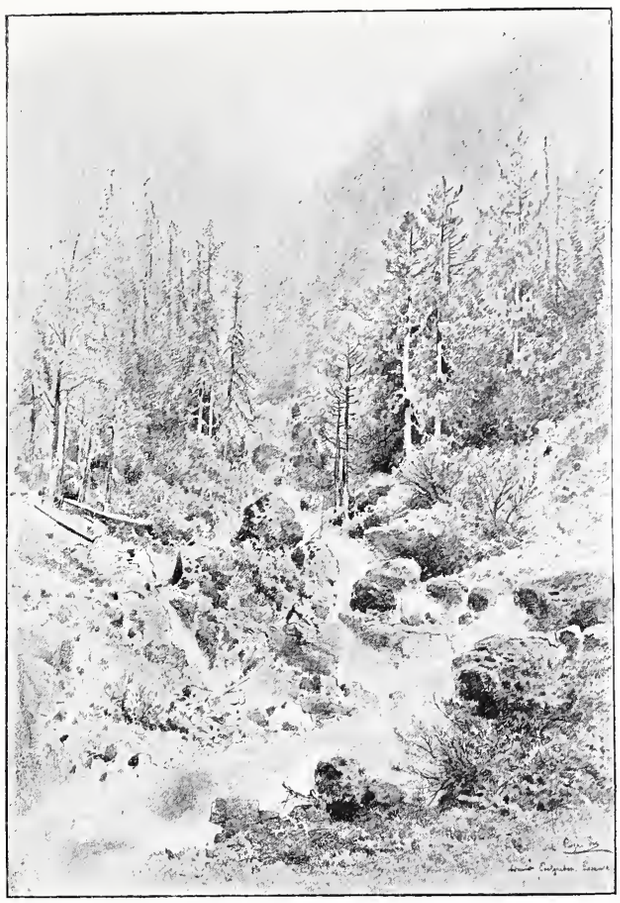
Wilh. Diez pinx.

Piekniek im Walde

Zu den erfolgreichsten grösseren Arbeiten Rieger's gehört der Cyclus «Königin Waldlieb», worin der grosse Künstler in reizvoller Weise seine Gedanken hauptsächlich durch die eben so geistreich als prächtig komponirte Landschaft ausdrückt.

Die Figuren sind meist kleineren Formates und vielfach nur eine Art höherer Staffage.

Aber der Wald, den er malt, ist ein Märchenwald und jeder Stein in grotesken Felsenhöhlen, jeder Schlossbau, wie jeder Mondnachtschimmer athmet Märchenzauber. Der Cyclus dürfte zu Rieger's meist gekannten Schöpfungen zählen und ist auch in München wohl bekannt. Eine andere Bilderreihe ist rein landschaftlicher Natur und behandelt die pittoresken Reize der «Höhlen von St. Kanzian», ein dritter Cyclus «Weihnachtsbilder», die Christnacht im Alpenlande. Von grossem, echt dichterischem Zauber ist die Schilderung einer verschneiten Bergkapelle in romantischster Umgebung.



A. Rieger. Admont Edelgraben (Gesäuse).

Die Fenster des Kirchleins, hinter dem hohe Felszacken emporragen, sind erleuchtet, und Landleute arbeiten sich durch den Schnee zur Mette. Himmelhohe Felszacken ragen im Dunst und Duft der Mondnacht auf.

Ueberhaupt liebt der Maler das Mondlicht, dessen geheimnissvolle Schönheiten ihn, den Romantiker, naturgemäss ganz besonders fesseln müssen, und oft lässt er auch bekannte Landschaften vom silbernen Scheine des Nachtgestirns verklärt erscheinen. So in einem seiner zweifellos besten Bilder, dem «Rheinfall bei Schaffhausen».

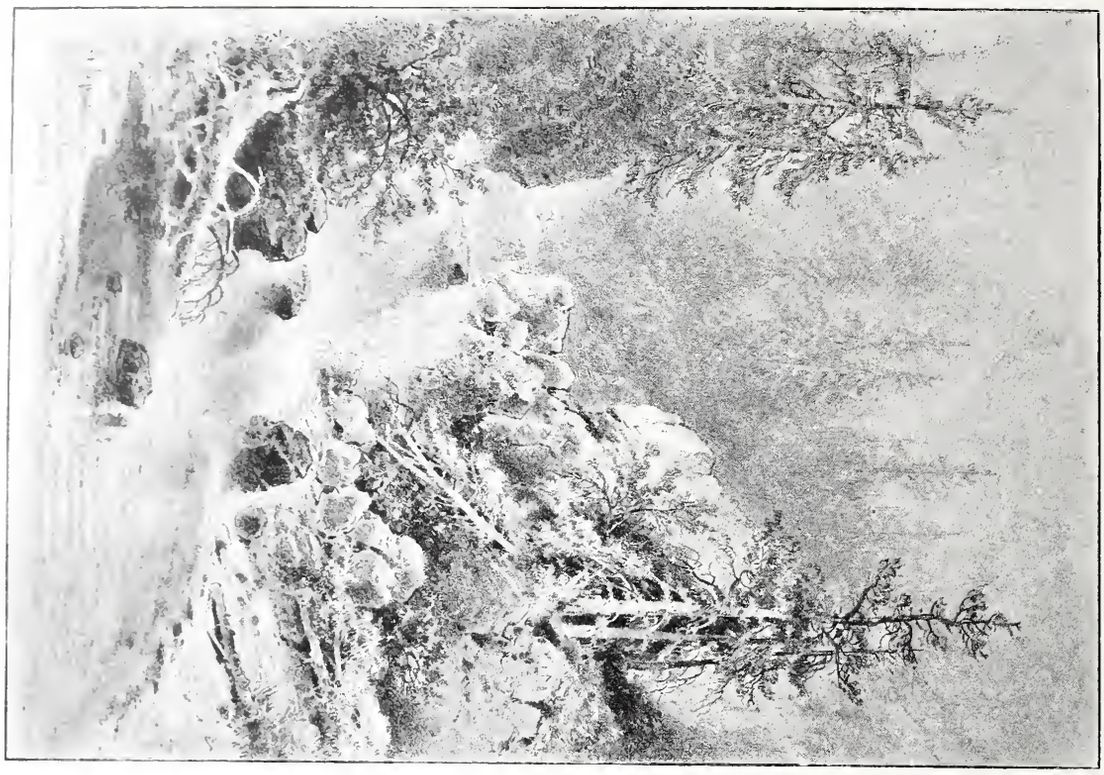
Wer dies Wunder der Schöpfung einmal bei Vollmond gesehen hat, vergisst es so leicht nicht wieder und wird doppelt dankbar für das schöne Werk des Malers sein. Der Katarakt schimmert als wäre er ein Strom flüssigen Silbers, aus dem tiefdunkle Felsen aufsteigen. Rechts hoch oben die malerische Silhouette von Schloss Laufen dunkel gegen den schimmernden Nachthimmel sich abhebend.

Eine andere Mondlandschaft Riegers schildert ein Stückchen bescheidenerer Natur, das aber dafür reich ist an idyllischem Liebreiz, den Villenort Penzing bei Wien.

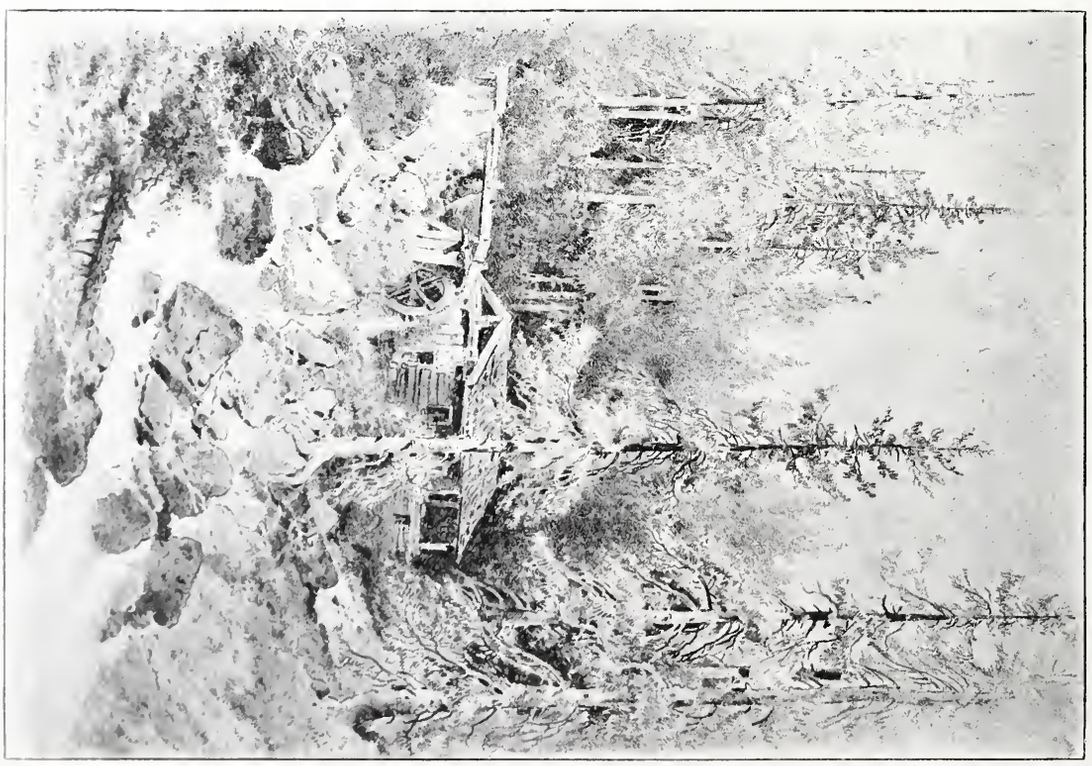
Eine klare, stille Nacht. Der Vollmond steht über dem ruhig dahinfliessenden Wasser und beleuchtet die Häuschen an dessen beiden Ufern. Ein andermal führt uns der Maler den Mondnacht-Zauber über einem Waldwasser vor, durch dessen

A. Rieger. Partie am Gesäuse.

A. Rieger. Studie.



A. Rieser. Wasserfall bei Heiligenblut im Grossglocknergebiete.



A. Rieser. Waldmühle im Salzkammergut.

glitzernde Fläche ein Hirsch schreitet, und wieder ein andermal lässt er uns den Effekt der Mondscheibe im wilden Gischt eines zwischen Bäumen und Sträuchern hernieder brausenden Wildbaches bewundern.

Nicht immer aus heimathlicher Nähe hat er seine Stoffe geholt. Eine «Polarnacht in Spitzbergen» in ihrer grossen, eisigen Schönheit, hat er wohl ganz aus den Tiefen seiner Phantasie heraufgebannt. Ein andermal hat er die Cedern des Libanon gemalt und dann wieder die «Ruinen von Carthago», auf deren Trümmern Marius sitzt. Leider entspricht die etwas unbedeutende Figur des alten Kriegsmannes nicht der Grösse der ganzen Anlage dieser fabelhaften Ruinenstadt, die in magischer Beleuchtung vom stillen, spiegelnden Wasser überschwemmt, scheinbar in unabsehbare Ferne sich hinzieht. So glänzend und glorreich, wie dieser zerfallende Säulenwald andeutet, mag freilich die Metropole der tapferen Landsleute Hannibals in Wahrheit nicht ausgesehen haben. Aber die dichterische Erfindungskraft des Malers durfte schon ein Uebriges dazuthun, um hier ein Wunder von gesunkener Grösse uns auszumalen.

A. Rieger. Waldinneres.

Selbstverständlich hat auch die nähere Umgebung von Rieger's Heimathstadt ihm Vorwürfe für Bilder geliefert. Z. B. für das Gebirgs- und Meerbild «An der Küste Dalmatiens». Wasser fehlt auf seinen Bildern noch seltener wie der Mondschein; das geheimnissvolle Leben, die ewig wechselnde Gestalt dieses Elementes, das zauberhafte Spiel des Lichtes, das zu jeder Tagesstunde in jedem Beleuchtungsmoment wieder anders, wieder neu aus den klaren Fluthen wiederstrahlt, haben es dem Maler angethan. Er versteht in seinen Darstellungen das Wasser wirklich zu beseelen, mag nun das gewaltige Weltmeer in riesenhafter majestätischer Ruhe vor uns liegen oder wild toben in verderbendrohendem Aufruhr, mag ein freundlicher Waldbach einherrauschen oder ein wilder Wasserfall zwischen Felsblöcken niederjagen. Rieger ist ein begnadeter Stimmungsmaler, dabei fast ausschliesslich der Maler freudiger, klarer, erhebender, einschmeichelnder Stimmungen. Düsteres und Trübes malt er selten, es liegt nicht in seinem Wesen, und wo er ernsthafter an die Seele rührt, da will er rühren, nicht schmerzen. Meisterlich ist ihm das gelungen im Schlussbild des Cyclus «Königin Waldlieb», zu der ihn eine romantische Dichtung Hugo von Blomberg's begeisterte.

In diesem Bilde schildert er die im Mondlicht schimmernde, in Trümmern liegende Gruft mit dem Grabmal der Königin, zu welchem der Wald gekommen mit seinem Duft und seinem Flüstern und dem Chor gefiederter Sänger, der in seinen Zweigen wohnt.

Als 1884 der Cyclus «Die Höhlen von St. Kanzian» im Kunstverein ausgestellt war, schrieb die Kritik: «Es liegt etwas eigenthümlich Duftiges in dem Wirken dieses Meisters und Keiner versteht es wie er, der Landschaft ihre poetischsten Seiten abzugewinnen. Freilich hat Rieger auch in eifrigem Studium der Natur ihre poetischsten Reize abgelauscht; das Wasser und das Licht sind sein ureigenstes Gebiet.

Das Wasser ist bei ihm von einer Naturwahrheit, wir möchten sagen, von einer Durchsichtigkeit, die ihres Gleichen sucht; das Licht von einer Wärme und einem Glanze, die uns entzücken müssen.

So gehören auch jene drei Gemälde, «Einsturz der Reka in die Felsenhöhle», «Der Dom» und «Der Wasserfall» zu den schönsten Nummern der Ausstellung.

— Das Schönste in diesem Cyclus aber ist das Bild »Der Dom«, welches mit seinem wunderbaren Ausblicke ins Freie, seiner prächtigen Perspektive, seinen fascirenden Lichteffekten einen geradezu märchenhaften Zauber ausübt.

Draussen an den Ufern der Wien, im Angesicht des herrlichen kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn, hat sich Albert Rieger sein Heim gebaut, in dessen traulichen Räumen eine liebenswürdige Hausfrau schaltet. Diese Räume bilden sozusagen alle zusammen nur ein grosses Atelier und hier sind des Malers meiste Bilder entstanden, die seinen Ruf über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgetragen haben. Aber nicht die Kunst der Malerei ward dort allein gepflegt. Der Maler ist selbst ein tüchtiger Musiker und hat mehrere Stücke komponirt, die bei öffentlicher Aufführung reichen Beifall fanden. Auch in öffentlichen und privaten Konzerten ist Albert Rieger als Klavierspieler wiederholt aufgetreten. So gibt denn der Kultus des Schönen in jeder Form dem Künstlerheim am Wienufer seine Weihe.

Adolf Eberle pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kurgäste.

Ernst Berger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Wasserweihe in Venedig.

EIN BLICK AUF DIE KOMISCHE OPER UNSERER ZEIT.

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Verdi's Falstaff hat bei seiner ersten Aufführung in Mailand einen glänzenden Erfolg erzielt. Es liegt nahe, zu vermuthen, dass diese Aufnahme und ihr selbstverständliches Echo in der Tagespresse zunächst dem greisen Meister persönlich, sodann vielleicht der Vorstellung und erst in dritter Linie dem Werke galt; wer italienische Musikverhältnisse kennt, wer erfahren musste, wie dort noch mehr als im Norden Alles von äusserlichen und persönlichen Motiven abhängt, wird nicht bezweifeln, dass der Erfolg der gleiche gewesen wäre, auch wenn Verdi seinem Publikum nur leeren Tonschwall geboten hätte.

So können diese Zufälligkeiten mit dem stereotypen Gang der Dinge für den ernsten Kunstfreund den Ruhm des Falstaff eher verdunkeln als befördern; und das wäre schade, denn gerade bei unbefangenem Zusehen wird man in dieser Oper eine so feinsinnige Anlage, einen so echt künstlerischen Charakter und einen solchen Reichthum an gediegenen wie reizvollen Details finden, dass man sie unter die Perlen der komischen Oper aller Zeiten rechnen wird. Die That ist staunenswerth; allein sie darf nicht überraschen bei einem Manne, der mit üppiger Produktionskraft das feinste Verständniss für die zeitgenössische Entwickelung seiner Kunst vereinigt. Namentlich der letztere, allenthalben noch so wenig gewürdigte Zug ist es, der ihn zu einer der erquicklichsten Erscheinungen in der neueren Musikgeschichte macht und ihn jedenfalls über alle seine italienischen Kollegen, Vorgänger und angeblichen Nachfolger weit hinaushebt. Wenn Anderen die Melodie ebenso reichlich strömte wie ihm, so hat ihn doch Keiner an Tiefe und charakteristischem Ausdruck des gestalteten Melos erreicht, so dass er von selbst dazu berufen schien, das übliche Virtuosengeschmetter zu reinigen und in den Dienst des Dramas zu stellen; aber es wäre ihm nimmermehr gelungen, hätte er nicht die eiserne Energie besessen, sich in fremde, ja ihm antipathische Individualitäten und Stilarten zu vertiefen. Diese Studien haben ihn nie zu einer Nachahmung verleitet; mit ihrer Hilfe nahm er von Jenen in sich auf, was er verwerthen, d. h. mit seiner Natur verschmelzen konnte. So erklärt es sich auch, dass der Mann, der am Anfange seiner Carrière nach bewährtem Rezept Arien von abwechselnd schmelzendem und gurgelndem Getön, untermischt mit leeren Recitativen und zirkusartigen Masseneffekten, auf lächerliche Schablonentexte schrieb, allmählich dazu gelangte, psychologische Gebilde wie die Traviata, Konflikte wie die im Maskenball musikalisch zu gestalten, den zerhackten Stil der Oper mit dem fliessenden des Dramas zu vertauschen und in der Orchesterbehandlung von primitiver Rohheit zu dem feinsten Kolorit zu gelangen, das im Süden je geschaffen worden ist. Er lernte eben nicht bloss von Rossini und Meyerbeer, sondern auch von Berlioz und sogar von Richard Wagner; dabei hatte er das Glück, bei Zeiten Schubert zu verstehen, dessen idealem Gesangsstil er überall treu zu bleiben suchte. Daher bilden denn auch solche Riesenschritte, wie vom Trovatore zum Ballo in Maschera, von da zur Aïda und dann weiter zum Requiem, zum Othello eine kontinuirliche Reihe, und wenn in dem letzt-

genannten Werke, wenigstens in dessen ersten Akten, die Länge der Dialoge und manche Konzession an den szenischen Effekt die künstlerische Einheit schädigt, so bezeichnet der Falstaff auch insofern einen weiteren Fortschritt, als dieses Stück von einem Ende zum andern sich fast auf gleicher Höhe erhält. Gegen den Text lässt sich zwar einwenden, dass er nicht originell erfunden ist, sondern ein Shakespeare'sches Stück in die Zwangsjacke presst, ja dass er den Dichter doppelt vergewaltigt, indem er die Lustigen Weiber mit Szenen aus Heinrich IV. contaminirt. Allein der Frevel ist hier lange nicht so arg wie gewöhnlich bei der barbarischen Prozedur, einmal weil aus Heinrich IV. nur genommen ist, was sich mühelos in den Zusammenhang einfügen liess und dann, weil die Lustigen Weiber nicht eben zu den höchsten Schöpfungen Shakespeare's gehören: wer den Dichter heilig hält, wird die Farce gern preisgeben, schon damit sie nicht mit seinen wahren Lustspielen in eine Reihe gestellt wird. Musste aber einmal Verarbeitung sein, so konnte sie Niemandem besser anvertraut werden als Arrigo Boito, diesem Virtuosen der Librettirkunst, der die Bühneneffekte kennt und mit dieser zu allen Vers-Kunststücken so trefflich geeigneten italienischen Sprache manipulirt wie ein alter Fechtmeister mit seinem Degen. Die Handlung ist knapp in drei Akte zusammengedrängt, jeder nur von zwei Szenen, deren Breite man über dem Reichthum der schalkhaften Vorgänge vergisst; in geschickter Abwechselung sind der schwerfällige Held mit seinen beiden würdigen Kumpanen, die vier Frauen, das feurige Liebespaar einander gegenübergestellt, Alles aber mit solcher Diskretion behandelt, wie sie einer die Musik erwartenden Folie zukommt. Diese Musik hat nun für jede Situation, ja für jeden Witz den treffenden Ausdruck gefunden; sie operirt nicht nur mit scharfer Deklamation, süssem Stimmklang und einer wahren Filigranarbeit des Orchesters: reiche melodische Erfindungskraft ist über sie ausgegossen, und während Alles singt und klingt, nur zuweilen von der alltäglichen Führung des Dialoges unterbrochen, verfällt es nie in's Triviale, dagegen oft in's feurig Leidenschaftliche. Ueber den Liebesszenen mit ihrem Schwelgen in Zärtlichkeit und Neckerei, über der hochgeschwungenen Es-dur-Melodie in der Frauenszene des ersten Aktes (die Musiker werden sie, anders als Verdi, «Quartett» benennen), vollends über der grossen romantischen Sirenen- und Mondscheinszene des letzten Aktes liegt die Gluth des südlichen Himmels ausgebreitet, und die Massen-Ensembles, zumal das abschliessende Fugato, durchtobt jener selbe «slancio», welcher schon denen im Rigoletto und Trovatore ihre zündende Kraft verlieh. Seinen harmonischen Stil hat der Meister über aller kontrapunktischen und szenischen Arbeit nie vergessen; klar und natürlich lösen sich die Akkorde ab, während derjenige Musiker, den eine verbildete Masse als Verdi's Nachfolger ausschreit, seine spärlichen Melodiensplitter regelmässig in einem Qualm verzerrter Disharmoniefolgen erstickt. Noch ist der Nachfolger Verdi's nicht erstanden; er selbst hat sich als seinen berufenen Nachfolger gezeigt, indem er ein Meisterwerk auf einem von ihm bis dahin wohl berührten, aber noch nicht betretenen Gebiete schuf.

Wie steht es denn aber überhaupt mit diesem Gebiet? Wenn wir eine solche Leistung wie den Falstaff vor uns sehen, dürfen wir weder bei der Bewunderung noch bei der Analyse stehen bleiben, sondern müssen uns weiter fragen, welche Stellung das Werk im grossen Zusammenhange der Kultur einnimmt. Die komische Oper ist keines der geringsten Kulturelemente; sie wird eines der ersten von dem Augenblicke an, wo man sie als gesungene Komödie auffasst, wie denn auch Verdi sein Werk Commedia lirica betitelt. Eine Zeit, welche sich berufen fühlt, in der Kunstproduktion eine Rolle zu spielen, darf auf diesem Gebiet so wenig wie auf einem anderen zurückbleiben, und die vergangenen Perioden gesteigerter Geistesthätigkeit haben uns auch hierfür den rechten Weg gezeigt. Ja in derjenigen Epoche, wo die Musik vom Drama noch nicht getrennt war, wo ein Schauspiel ohne Musik fast unmöglich und eine Musik ohne gesungene oder pantomimisch dargestellte Handlung für unkünstlerisch galt, in dieser Epoche erreichte die Menschheit ihr höchstes Niveau, legte sie für immer die Grundlagen des künstlerischen Lebens und schuf für hunderte von Generationen die unerreichten Beispiele. Diese Zeit, die Blüthe Athens, sah in der Komödie neben der Tragödie ihr Höchstes, die Inkarnation des sie belebenden Geistes, die Befreiung vom Erdendasein, die Erhebung zur Gottheit; die Aufführung war religiöse Feier, der Dichter Prophet, und es ist der weitestblickende unter den modernen Geistern, welcher den Aristophanes der gesammten Antike nicht nur gegenüber, sondern als überlegen hinstellt. — Athen fiel, und mit seiner Macht fiel sofort die

aristophanische Komödie und die Vereinigung der Künste im Drama; wohl regierte Athen noch Jahrhunderte lang das internationale Geistesleben und erzeugte die genialen Köpfe in rapider Folge, allein das menandrische Lustspiel, welches nun in die Erscheinung trat und die Welt eroberte, ist nichts als das der feinen Konversation, des eleganten Grossstadtlebens, der Familien- und Liebesintriguen, kurz der kleinen Menschlichkeit. Es begleitete, vielfach übersetzt, nachgeahmt, umgebildet, die Völker so durch alle Phasen von Grösse und Verfall, aber es blieb begleitend. Nicht bezeichnender lässt sich der Gegensatz illustriren als durch den Hinweis auf den göttlichen Erben aller antiken Pracht und Herrlichkeit: «Was ihr wollt» ist ein vollendetes, die hellenischen Originale sogar überflügelndes Beispiel der menandrischen, dagegen aber der «Sommernachtstraum», diese im neueren Lustspiel ganz unvergleichlich dastehende Phantasie doch nur eine Art Nachklang der aristophanischen Poesie. Wer seine Nation liebt, wünscht ihr einen Aristophanes; sehen wir zu, ob unsere Zeit auf einen solchen wenigstens zu hoffen Ursache hat.

Adolf Hildebrand. Doppelbüste.

Unter den Wortdichtern wird man ein Genie jenes Schlages nicht finden; da sind wir froh, wenn die menandrischen Versuche einigermassen gelingen, und dem Aristophanes war ja eben die Mitwirkung der Musik Hauptsache. Also halten wir uns gleich an die Tondichter, suchen wir ohne lange Umschau die besten unter ihnen heraus. Als Robert Schumann sich einmal die Frage vorgelegt hatte, welches wohl die vorzüglichsten komischen Opern wären, nannte er Die Hochzeit des Figaro, den Barbier von Sevilla und Johann von Paris, jeden als Vertreter seiner Nation. Heute wird diese Zusammenstellung schwerlich mehr Anhänger finden, wenigstens wird man die freundliche Spieloper Boieldieu's nirgends mit jenen Meisterwerken des Witzes zusammenstellen, wie sie denn auch nur da noch aufgeführt wird, wo sich ein geschickter Bariton auf die dankbare Partie des Seneschall kapriziert. Die beiden auf Beaumarchais basirten Werke können wiederum nicht als Repräsentanten des nationalen Geistes gelten; sie gehören eng zusammen und vertreten beide den Italianismus und das XVIII. Jahrhundert, wenn auch Mozart in Wien und Rossini im XIX. Jahrhundert schrieb. In beiden Opern beruht der Werth, neben der reizvollen, durchaus italienisch stilisirten Musik, auch auf der ungemein geistvollen Aktion; zu Grunde liegt beiden das elegante, tief korrumpirte Treiben der sogenannten Aristokratie, welches symbolisch in Spanien lokalisirt ist, aber in allen damaligen Kulturstaaten, einschliesslich der deutschen, nach wälschem Muster eingerichteten Fürstenthümer, sich gleich blieb. In der Schilderung dieses Treibens steht Rossini hinter Mozart und Beaumarchais so weit zurück, wie der einseitig begabte, vergnügt komponirende Musiker hinter dem grossartig denkenden und universell empfindenden Künstler; er beschreibt nach Berichten aus zweiter Hand, jene

als betheiligte Augenzeugen. Man vergesse auch nicht, dass Mozart seinen Don Giovanni, diese reichste Manifestation und zugleich schärfste Kritik jenes Treibens, Dramma giocoso genannt hat. Fern lag ihm die sentimentale Auffassung der Späteren, welche aus dem witzsprühenden Werk ein Rühr- und Schauerstück machen, weil der Bösewicht zuletzt verschwindet — denn aller Teufelsspuk, der auf unseren Theatern dieses Verschwinden ersetzt oder begleitet, rührt von Regisseuren her. Auch hier verewigte Mozart, was er täglich mit ansah; und die grausigen Accente einzelner Szenen verhinderten ihn nicht, die Hauptfiguren komisch oder wenigstens realistisch zu skizziren. So war er im gewissen Sinne der Aristophanes seines Kreises; freilich einer arg beschränkten und verkommenen Zeit und einer Gesellschaft, die in ihm alles eher vermuthete und vermuthen liess als einen Aristophanes.

Seitdem ist nun wieder ein Jahrhundert vergangen und wieder steigt es in seiner Wellenbewegung von dem Tiefepunkt, zu dem es nach gewaltigem Eintritt gesunken war, zu neuer Höhe hinauf. Die komische Oper begleitete es getreulich; die lange Depression zeigt sich eben in jener Spieloper, welche, dem Geiste des Südens fremd, sich ziemlich gleichzeitig in Frankreich und Deutschland entwickelte, ihren Sitz nicht mehr an glanzenden Höfen, sondern bei einer zahmen Bourgeoisie hatte und statt des treffenden Witzes nur mit dem gemüthlichen Scherz operirte. Heute ist sie im Wesentlichen vergessen, überstrahlt von ihrer Vorgängerin, die trotz der veränderten Zeiten in voller Frische sich hält; wie ein Märchen aus uralten Zeiten klingt noch ein verspäteter Postillon von Lonjumeau oder Jüngling im lockigen Haar bisweilen in unsere Tage hinein, ganz zu geschweigen von jener behaglich philiströsen Verarbeitung der « Lustigen Weiber », welche an den Kleinbürgern aller deutschen Gaue ein so dankbares Publikum fand. In dieser sekundären Gattung, die für die schläfrigen deutschen Vormärzler wie geschaffen schien und in Italien nur einen bemerkenswerthen Vertreter — Donizetti — fand, waren die Franzosen Meister; es ist eine Aufgabe, die ihre Kräfte nicht überstieg und ihre angeborene Grazie vortheilhaft verwendete. Aber hier lag auch eine ernstliche Gefahr. Der Führer dieser Richtung (die wie alle französische Musik von einem französisirten Ausländer inaugurirt worden war), der liebenswürdige Auber verbummelte sich auf seine alten Tage in einer Weise, deren verhängnissvolle Folgen nicht ausbleiben konnten. In einem geistvollen, der Erinnerung dieses Mannes gewidmeten Aufsatze hat Richard Wagner nach liebevoller Würdigung seiner Hauptwerke wie seiner Persönlichkeit auch seinen Verfall geschildert und dabei nachgewiesen, wie dieser Uebergang von der harmlosen Koquetterie zur « verdeckten Scheusslichkeit » allmählich die guten Elemente ertödtete und endlich einen Offenbach vorbereitete. In der That hat die für Frankreich wie für das übrige Europa so tief beschämende Epoche des zweiten Kaiserreichs auch die ärgste Schmach verschuldet, welche jemals der Kunst angethan wurde, die Operette. Zwar muss man die Franzosen von dem Vorwurfe freisprechen, die Operette erfunden zu haben, da deren Urheber vielmehr einer unreinlich gemischten Grenzrace angehört; allein in Paris fand sie ihre erste Heimstätte und ihren Hof, von dort aus überschwemmte sie das in seiner angeblichen Bildung verkommene übrige Europa. Jetzt liegt sie im Sterben; nur von Wien aus, wo sie eine zweite Heimstätte fand und die geniale einheimische Tanzmusik durch ihre Berührung verpestete, werden noch vereinzelte Rettungsversuche unternommen — zu spät. Ihre Stunde hat geschlagen, zusammen mit der des ernstgemeinten Opernunsinns; und demselben Manne, der sie beide für immer zerstörte, verdanken wir die erste wahre gesungene Komödie, so zugleich das grösste nationale Lustspiel, die Meistersinger in Nürnberg.

Wem heute die Frage Schumanns vorgelegt wird, der nennt, falls ihn nicht blinde Parteilichkeit festhält, an erster Stelle hoffentlich die Meistersinger; ja es ist ein erfreuliches Zeichen, dass sich schon hie und da gewichtige Stimmen vernehmen lassen, welche diesem Werke den Preis unter allen Wagnerischen zuerkennen. Wie stark sein Talent für das Komische war, zeigen viele seiner Schriften — und die Schriften in ihrer Gesammtheit geben ja überhaupt ein besseres Abbild seines Wesens, als die Summe der Dramen, weil er sich dort immer gab wie er war, hier dagegen nur allzu oft von künstlich gezimmerten Systemen beeinflussen liess; ferner die Spinnstube und überhaupt die Gruppen der Mädchen im Fliegenden Holländer. Hier wie dort, auf der Szene wie in den Aufsätzen, z. B. der Pilgerfahrt zu Beethoven und den Zensuren, zeigt Wagner die wahre Begabung zur Komödie auch dadurch, dass die scheinbare Leichtigkeit und der tiefe Ernst immer Hand in Hand gehen: alle grossen Komiker, und nicht zum wenigsten Molière,

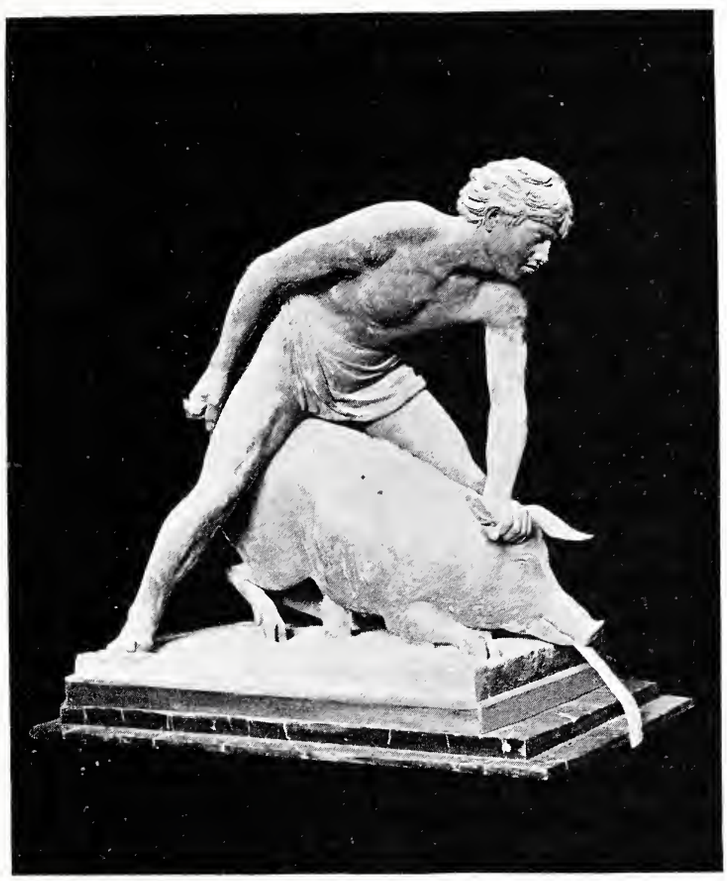
Luigi Nono pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.
Copyright 1893.

Ave Maria.

haben sich als die bittersten unter den strengen Erziehern der Menschheit gezeigt. Und diese ganze ungeheure Begabung, die er so lange zurückgedrängt hatte, um sich ausschliesslich dem tragischen Stile zu widmen, brach sich auf einmal Bahn, um sich, aufgesammelt in einem einzigen, früh geplanten Werke, zu entladen; hier hat nicht ein einziger Mann, sondern die ganze Nation sich zu begeisterter Kraftentfaltung aufgeschwungen: kein Wunder, wenn bei diesem Werke jeder Deutsche auf-jauchzt, jeder rein empfindende Mensch seine Erlösung findet.

Die Meistersinger stehen voll und ganz in unserem Leben, aber sie stehen allein. Ihr Schöpfer ist dahin, und ihre Nachahmer erheben hoffentlich nicht den Anspruch, mit ihnen zusammen auch nur genannt zu werden.

Jede Nachahmung ist für die Kunst verloren, schon weil sie nicht spontan produzirt; selbst im Falle des Gelingens ist sie überflüssig und höchstens von vorübergehendem Werth, wie z. B. jene Nachahmungen der verflossenen Spieloper, welche zuweilen in Paris von talentvollen Musikern versucht werden. Entschieden noch tiefer stehen aber die Versuche der Wagnerianer, die nicht wissen, dass es in der Musik kein Schulemachen gibt; von jeher fehlte es den Kapellmeistern in dem Grade an Erfindung, dass ihre Musik sprichwörtlich wurde, und speziell an Wagner imitiren sie nicht das Grosse und Imposante, sondern das Kleinliche und Unnatürliche. Eine Durchmusterung dieser Meute wäre für den Historiker nicht ohne Interesse; aber gerade auf dem Gebiete der Meistersinger steht am wenigsten Erfolg zu hoffen.



Adolf Hildebrand. Der Schweinetreiber.

Wer ein Lustspiel schreibt, muss Ideen haben, in ein bestimmtes Verhältniss zu seiner Zeit und Umgebung treten; wer es heute versucht, wird also schon einen andern Standpunkt einnehmen als Wagner. Denn abgeschlossen hat Wagner auch hier nicht. Wohl richtet sich sein beissender Spott gegen die Krebsschäden unseres Kunstlebens, die Akademien, das Kritikasterwesen, das Muckerthum, die Freiheitsbeschränkung an allen Enden, den einseitigen Kultus der Alten, die Herrschaft der Formel; aber ist damit die Reihe der Missstände erschöpft? Der Künstler nimmt hier Stellung zum Kunstleben, aber auch nur zu diesem; wie ganz anders stand der Grieche da, der alle Zweige des Lebens in sein Bereich zog, vor Allem Staat und Gesellschaft; und ist nicht so Vieles auch in der Kunstmisere allein durch den Zustand von Staat und Gesellschaft verschuldet? Hier bleibt für die Komödie ein unermessliches Feld, an das sich noch kein Lebender gewagt hat, obgleich er im Falle des Erfolges unendlich reichere Lorberen verheisst, als selbst ein Fallstaff.

Nur ein Ansatz scheint bisher gemacht zu sein, in allerneuester Zeit und einstweilen unbeachtet; bei der Wichtigkeit des Gegenstandes wird eine genauere Betrachtung um so eher angebracht sein, als auf die Dauer eine tiefgreifende Allgemeinwirkung nicht ausbleiben kann.

Es ist wiederholt, und in der letzten Zeit wieder gelegentlich verschiedener Bühnenaufführungen, von Paul Geisler die Rede gewesen, als von Demjenigen, welcher

in der allgemeinen musikalischen Stagnation allein berufen erscheint, eine grosse Bewegung zu veranlassen und Bahnen zu eröffnen die über Richard Wagner hinausführen. Die Thatsache, dass er wiederholt vom Theater aus zu wirken versuchte, legte die Frage nahe, wie er sich denn zum gesungenen Lustspiel stellen würde; die bisher aufgeführten Werke geben darüber keinen bestimmten Aufschluss. Wenn ihm aber von allen Denen, die an der Fülle seiner Jugendkompositionen seine Bedeutung erkannten, die dramatische Laufbahn vorausgesagt wurde, so hatte man Ursache, die letztere nicht einseitig zu nehmen. Gerade in jenen Werken der ersten Periode, welche seine Eigenart so ausgeprägt bekunden, den vielumstrittenen Monologen und Episoden, zeigt sich eine ganz spezifische Begabung für das Vornehm-Komische — nicht für das Scherzo des Musikers, sondern für die witzige Laune des satirischen Dichters. Am bestimmtesten zeigt sie sich in vier Stücken, welche in die Auswahl der Episoden mit aufgenommen sind; angeregt durch bekannte deutsche Verse, bedürfen sie doch dieser Programme keineswegs, um den Hörer sofort in humoristische Stimmung zu versetzen. Bei derjenigen, welche sich Heine's «Ritter vom Geiste» zum Motto nimmt, zeigt sich der Humor nur als Witz, als glänzender Esprit, als schnelle, gewandte, feurige, sprühende Ideenfülle: das Ideal einer noblen Konversation. Dagegen im «Bremer Rathskeller», dem «Heidelberger Fass» und vollends dem «Lied des Mephisto in Auerbachs Keller» greift der Witz tiefer und wird zur aggressiven Ironie. Das launig auftretende Hauptthema stimmt nämlich in der Notenfolge, also gewissermassen den melodischen Gesichtszügen, genau mit bekannten Themen angeblich ernster Natur überein; so wird diesen in gewissem Sinne eine Schellenkappe aufgesetzt, die erst ihre wahre Natur offenbart. Der Scherz ist äusserst gefährlich, weil er leicht in Rohheit ausarten kann, sobald er nämlich das unrechte Objekt antastet und überhaupt Absicht merken lässt; gelingt es aber, so ist seine Wirkung auch die jedes echten Geniestreichs. So hat Geisler in den drei genannten Episoden beliebte Motive von modernen Repertoirkönigen in ihrer ganzen Phrasenhaftigkeit festgenagelt, offenbar ohne es zu beabsichtigen; dies ist das auszeichnende an ihnen, dass sie an sich den Eindruck freier, selbständiger Erfindung machen, also durch sich wirken und den Humor als natürliche Heiterkeit spielen lassen, dagegen erst bei näherem Zusehen die Verwandtschaft mit den pathetischen Mustern offenbaren, so dass die Parodie nicht wie ein gewollter Hohn, sondern wie eine göttliche Fügung erscheint. Es gibt einen annähernden Präcedenzfall: nicht etwa mit solchen Momenten hat es zu thun, wo ein Offenbach erhabenste Besitzthümer der Menschheit wie Orpheus' Klage, das Maskenterzett, die Marseillaise durch plumpe Travestien in den Schmutz zieht, sondern mit dem genialen Einfall Beethovens, der einen durch Dutzende von Variationen gehetzten Diabelli'schen Walzer plötzlich und ganz ungezwungen die Gestalt der ersten Leporello-Melodie gibt (Alla. «Notte e giorno faticar» di Mozart in Op. 120) — nur dass hier jenes Aetzende fehlt, welches die ganze Geisler'sche Kunst durchzieht und charakterisirt.

Wie nun die ganze Episodenpoesie dem Weiterblickenden von vorn herein als unbewusste Vorbereitung des Dramas erschien, so war es klar, dass auch jenes komische Element seinen vollen Ausdruck erst auf der Bühne finden würde. In den «Rittern von Marienburg» bringt die Szene, da die Landsknechte das gefangene Mädchen hereinschleppen und mit den Bestialitäten mittelalterlicher Soldateska bedrohen, wieder eine jener unwillkürlichen Parodien, indem die Trossbande auf die Worte: «Am Baume wird gehangen der Späher und Spion» eine Melodie im Unisono schmettert, welche als sentimentales Schmachtlied mit dem Text «Für all' mein' Lust und Freud' gewonnen hab' ich Leid» in unseren Konzertsälen eine zweideutige Beliebtheit erhalten hat. Diese Szene ist indessen zu grauenhaft, um noch an Komik zu erinnern. Da erschien neuerdings das Drama «Schiffbrüchig», und dieses thut wohl den grössten Schritt, der einstweilen in der bezeichneten Richtung geschehen konnte; es ist zwar Tragödie betitelt und schliesst jeden seiner drei Akte mit einer gewaltig ernsten Situation ab, aber es weicht dennoch so entschieden von Allem ab was man bisher unter den Begriff der Tragödie zusammenfassen konnte, wie es den Gedanken an Aristophanes und die ideale Komödie wachruft. Dass es der letzteren wenigstens vorarbeitet, wird eine kurze Inhaltsangabe der betreffenden Szenen am besten zeigen; allerdings wird dabei vorausgesetzt, was nicht zu erklären, sondern nur durch Aufführungen praktisch zu erweisen ist, dass die Musik, unerschöpflich in der Erfindung, vollendet in Form und Stil, den geistigen Gehalt des Dramas überzeugend veranschaulicht.

Die Handlung spielt in der Gegenwart, in einem Stranddorfe an der Ostsee. Es ist Sonntag Vormittag; man sieht den Kirchgang der Landleute, hört von der einen Seite Choralgesang und Glockengeläute, von der andern die Volksmelodie eines Landmädchens; Berndt, vom Hafen kommend, lauscht den Tönen des letzteren und entzündet an ihren Klängen und Worten seine Phantasie: sind es doch die ersten Klänge, die ihn in der Heimath nach zehnjähriger Abwesenheit begrüssen. Er ist im Zustande eines physisch und moralisch Schiffbrüchigen. Einst blühten ihm hier bessere Tage: der gewandte Husarenlieutenant, unwiderstehlich in seiner Liebenswürdigkeit, leidenschaftlich und übermüthig, im Grunde seelensgut, aber gestempelt durch jene cerebrale Abnormität, die ihn aufbrausen lässt und zum Sklaven seiner zügellosen Laune erniedrigt, sah ein Leben voller Sonne vor sich; als er die Streiche etwas zu toll trieb, schien er sich auch moralisch durch die Verlobung mit einem vornehmen und geistvollen Mädchen zu retten, da wurde eine allzu böse Skandalgeschichte, deren Heldin die rothe Hanne war, bekannt und zerstörte mit der Verlobung auch seine Stellung. Er zog in's Ausland, arbeitete sich in allen Welttheilen wieder herauf und kehrte nun nach zehnjähriger Selbstverbannung heim; da ereilte ihn der physische Schiffbruch, aus dem er nur das nackte Leben rettete, und so sieht er sich genau da angelangt, wo er vordem stand. Aber sein wildes Temperament lässt ihn nicht lange den trüben Gedanken nachhängen; zum ersten Male bricht hier der verderbliche Funke wieder aus, der ihn jedesmal im kritischen Moment vom rechten Wege trieb und jagt ihn von ernstem Sinnen zu übermüthigem Vertrauen auf sein nie versagendes Spielerglück. Da tritt die rothe Hanne auf; in ihr siegt die Unversöhnlichkeit ob der erlittenen Schmach über das Staunen des Wiedersehens. Ihren Vorwürfen antwortet Berndt bald schmerzlich resignirt, bald innig flehend, mit sichtbaren Zeichen der Reue; als sie nur um so härter wird, fährt er auf und reizt sie zur äussersten Drohung: sie prophezeit den ungeheuren Tag, da die Gedrückten sich einmüthig erheben, von den Bedrückern Rechenschaft zu fordern. In diesem Augenblicke ertönen wieder die Glocken; die vornehmen Damen kommen zuerst aus der Kirche und überlassen sich — während drinnen der Choral «Ach bleib mit deinem Schutze» gesungen wird und der Organist nachspielt — die ältere Schwester der Ausübung ihrer Barmherzigkeit, die jüngere der Freude am schönen Wetter: Käthchen steht ja eben erst im Begriff, in's eigentliche Leben hineinzutreten; Elise dagegen, einst mit Berndt verlobt, konnte die Katastrophe nie verschmerzen und sucht nun, durch eine Konventionsehe an den Amtsrath Treskow gefesselt, ihren Trost nach Standessitte in ausgedehnter Armenpflege. Die Menge verläuft sich, da spricht Berndt die Damen an. Elise ist überrascht, verlegen, Käthe, die ihn aus den Kindertagen in Erinnerung hat, ganz unbefangen, Berndt führt zum ersten Male all' sein überlegenes Konversationstalent in's Feuer; dabei berührt er die peinlichen Momente der Vergangenheit nur ganz diskret und behandelt Käthchen mit einer Artigkeit, an welcher langjährige Uebung im Courmachen und aufrichtige Freude an der frischen Jugendblüthe ungefähr gleichen Antheil zu haben scheinen. Er erfährt Elisens Verheirathung mit Treskow; nach einem schmerzlichen Augenblick und dem Ausruf «barer Hohn», fällt ihm ein, dass er gerade in diesem Verkehr eine erste Rolle spielen, eine wüste Geselligkeit neu beginnen könne; und da das naive Käthchen ihn vorlauter Weise zum Mittagessen eingeladen hatte, bietet er den Damen artig den Arm, sie nach Hause zu geleiten. — Währenddem ist die rothe Hanne aufgetreten, diesmal aber begleitet von ihrem Knechte Hans Revolt, dem Vertreter der dienenden Klasse, bei dem sich die primitiven Gerechtigkeitsideen seiner Herrin in wilden unklaren Sozialismus umgesetzt haben. Er kennt ihr Schicksal und ist ihr blind ergeben; der Auftritt, den er eben mit angesehen, reizt ihn auf's Aeusserste, und der Akt schliesst mit einer frenetischen Szene der Empörung, die schliesslich in verklärtes Sehnen übergeht und von dem hinter der Szene wieder einsetzenden Frühlingsliede gekrönt wird.

Schon dieser erste Akt zeigt deutlich, mit was für einem Kunstwerke wir es zu thun haben. Es werden Charaktere aus dem Leben genommen, aber nicht beliebig herausgegriffen, sondern bei aller individuellen Färbung sind sie typisch, sind Repräsentanten der unsere Zeit beherrschenden oder bewegenden Kräfte. Das Leben dieser Zeit im Ganzen wird zu Grunde gelegt und anschaulich geschildert; die Schilderung ist weder glatte Kopie, noch bequeme Apotheose der Wirklichkeit, sondern künstlerische Darstellung mit einer starken Würze von Ironie. Damit ist das wesentliche Material der Komödie gekennzeichnet. Nur aus der Erfahrung lassen

lich ja die Dichtungsgattungen definiren, und wo wir zu den erhabensten Mustern hinblicken, finden wir uns in diesem Punkte bestätigt. Bei den Griechen war Tragödie keineswegs mit dem identisch, was wir Trauerspiel nennen; uns selbst sind aus dem fünften Jahrhundert Tragödien mit fröhlichem Abschluss erhalten. Aber zur Tragödie gehörte die auch äusserliche Trennung von der täglich uns umgebenden Menschheit, ihrer Sitte und Sprechweise, gehörte der Eintritt in die Welt der Götter und Heroen, wie später in die der Grossen dieser Erde; man versuchte es wohl öfter mit dem «bürgerlichen Trauerspiel», aber immer wieder scheiterte es schnell und kläglich, keineswegs an der Unfähigkeit der Dichter, sondern an seiner eigenen Unfruchtbarkeit.

Die Komödie dagegen legte die Verhältnisse des täglichen Lebens zu Grunde, griff sie an und führte in ihrem Rahmen die Persönlichkeiten vor, durch deren Schilderung sie der Welt dieselben grossen Wahrheiten sagte, wie die Tragödie mit ihren so verschiedenen Mitteln. Der ernste Zweck war also derselbe; man vermag daher so wenig Komödie mit Lustspiel wiederzugeben wie Tragödie mit Trauerspiel. Unwillkürlich treffen hier Antike und Renaissance zusammen. Dante nannte das unsterbliche Hauptwerk seines Lebens Commedia, obgleich es wahrlich mit der Lustigkeit wenig zu thun hatte, vielmehr nur deshalb, weil es im Gewande des täglichen Lebens im Gegensatze zum Kothurn einhergeht, nämlich die gesprochene italienische Sprache anstatt der bis dahin in der Literatur einzig geltenden lateinischen verwendet. Wohl wird der echte Komödiendichter die Heiterkeit stets als ein Hauptmittel in's Feld führen, aber eben auch nur als ein Mittel; es kann überall helfen, oft aber wird es, wie gerade in den Hauptwerken Molière's, auf einzelne Punkte beschränkt werden. Darin liegt der Hauptunterschied zwischen der Komödie und dem Lustspiel, dass das eine zur Posse, das andere zum Drama sich stellt; jenes sagt Heiteres in heiterem Gewande, dieser ist das Gewand nur Maske, aus welcher das Ernste hervortönt.

Adolf Hildebrand. Leda.

Alle die genannten Kennzeichen passen auf den ersten Akt von Schiffbrüchig. Die Komik, die mehr oder weniger verdeckte Satire durchzieht ihn vom Anfange an und zeigt sich besonders in der gesellschaftlichen Unterhaltung der Damen mit Berndt — die Episode der Ritter vom Geiste war dafür eine unbewusste Vorstudie —, aber auch in dem Genrebild «Nach dem Gottesdienst», wie in der Wahl und Behandlung der Choräle selbst. Ihren Höhepunkt erreicht sie aber erst im zweiten Akte. Er spielt wenige Stunden nach dem ersten, Nachmittags im Park des Herrenhauses. Berndt und Treskow sitzen mit den Damen auf der Veranda beim Kaffee und sehen dem Vergnügen der Dörfler zu: es ist das Maifest, welches die Herrschaft alljährlich für die Bauern veranstaltet. Schon die einleitende Tanzmusik ist ein Meisterwerk im Stile von Teniers oder Jan Steen. Der von wenigen Instrumenten auf der Bühne gespielte Walzer, in denen Melodie, Rhythmus und Bass hart und unvermittelt neben einander hergehen, gibt ein Bild von all' dem Schwunge, aber auch all' der Derbheit dieser Vergnügungen; zu Hilfe kommt ihm die Organisation unserer Dorfmusikkorps: der Trompeter kann nur ein paar bestimmte Töne auf seinem Instrumente blasen.

Emil Brack pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.
Copyright 1893

Im Wonnemond.

die mit peinlicher Regelmässigkeit immer an derselben Stelle wiederkehren; der Pauker macht zuerst Alles todt mit seinen Gewaltschlägen auf Becken und grosse Trommel, vollends mit dem Klarinettisten ist gar nichts anzufangen. Erst bläst er falsch und verwandelt den schönen Einklang mit der ersten Geige in einen grellen Misston, dann vergisst er gar die Noten und wiederholt, um hineinzukommen, während die Andern richtig fortspielen, immer von Neuem den letzten Takt, bis der Trompeter ihm mit einiger Brutalität aushilft. Endlich setzt auch der Chor, vom vollen Orchester unterstützt, mit einem neuen Walzer ein, dessen Text keinen Zweifel darüber lässt, worauf es der Bauernjugend beim Tanzvergnügen ganz eigentlich ankommt. Da erhebt sich der Dorfälteste, heisst gebieterisch die Musik schweigen und hält eine Ansprache an den gnädigen Herrn Amtsrath; er ist ganz Ergebenheit, er geräth in Verwirrung und rettet sich mit einem Hoch, in das die Menge dreimal begeistert einstimmt. Da ertönen im Hintergrunde die leeren Quinten einer frisch gestimmten Geige; der Schulmeister erscheint mit den Kleinen, die ein von ihm eigenhändig verfasstes Lied zu Ehren der gnädigen Frau vortragen. Er zählt ihnen den Takt vor und spielt die Melodie, welche wieder parodirt und doch zugleich wie ein Volkslied klingt, auf seiner Violine mit, so dass am Schlusse, wo er zur nachdrücklicheren Betonung einer ohnehin nicht misszuverstehenden Anspielung ehrerbietig den Hut zieht, der Gesang etwas unrein wird und zögert. Berndt nimmt diese Gelegenheit zu einem auf Käthe besonders wirksamen Scherze wahr; doch es ist Zeit, dass der Amtsrath antwortet. Die Beredtsamkeit ist ihm zwar, wie den meisten Landjunkern, versagt; er muss sich bei jedem Satze besinnen; aber er riskirt's und stürzt sich etwas unvorsichtig von der Danksagung an die Gesinnungstüchtigen zu wuchtiger Invektive gegen die weniger Gesinnungstüchtigen, so dass ihm die Stimme umschlägt, als er Revolt auftreten sieht. Dieser hat es leichter mit seiner Agitationsrede — und in ihr erhält auch die Handlung ihren Wendepunkt. Bis hieher hatten wir Schilderung, ein bewegtes Bild, aber nur die Vorbereitung für die ernstere Entwickelung der Dinge; nun setzt die Handlung selbst ein, und damit verschwindet die Komik von selbst. Nur einmal kehrt sie noch wieder, wenn nach dem furchtbaren Auftritt, den Revolt indirekt und Berndt direkt verschuldet, dieser den Tanz wieder aufnehmen lässt und nach kurzen Intermezzi, bei denen er Käthe mit Hilfe des diesmal zarten Walzers noch enger umgarnt, dem Amtsrath ein Zeichen gibt, dass der Pöbel ihn zu ennuyiren anfange. Es ist Abend geworden, und gehorsam schlägt der Freund den Bauern vor, sie persönlich zu einem Trunk in den « Krug » hinabzuführen; dieselben Musikanten, die vorher zum Tanz und Tusch aufgespielt hatten, eröffnen nun den Zug mit einem Marsch, dessen Erfindung und Instrumentation dem bitteren Humor der Szene die Krone aufsetzt, das inhaltreiche Zeitbild abschliesst. Was inzwischen vorgegangen ist, was nachher geschieht, soll hier nicht erzählt werden; es hat mit dem Gegenstande unserer Betrachtung nichts zu thun, in dem furchtbaren Gang der Ereignisse findet sich für die Komik kein Platz mehr.

Ein Lustspiel aber kann Schiffbrüchig nicht genannt werden, eine Opera buffa auch nicht, wohl aber eine Komödie in dem Sinne des Wortes der oben angedeutet wurde, den Alterthum und Renaissance empfanden. Man werfe dem Stücke nicht vor, dass es aus zwei heterogenen Bestandtheilen zusammengesetzt sei; ein einziger Ueberblick wird Jedem sofort zeigen, dass gerade seine Einheitlichkeit so fest dasteht wie seine Knappheit Ernst und Humor arbeiten jeder in seiner Weise, aber gemeinsam nach dem Winke des Schöpfers, um uns dem einen Ziele zuzuführen. Man braucht ja auch gar nicht bis zum Misanthrope oder den Fröschen zurückzugehen, um für diese wunderbare Verschmelzung die Analogie zu finden; einem viel jüngeren Dichter, der als Kind seiner Zeit sie persiflirte, und dabei seinem Naturell, dem Scherz, weit eher als dem Grimm zugänglich war, Beaumarchais, ist sie gelungen. im Figaro wie in dessen Nachspiel, der Mère coupable. Dieses Verschmelzen liegt eben im aristophanischen Geist; und der wohnte in Beaumarchais wie er in Paul Geisler wohnt. Dort ist er nur im Keime vorhanden und durch manches Nebenwerk, das die Zeit mit sich brachte, überwuchert; hier hat er sich wieder Bahn gebrochen und Triumphe errungen, ohne doch eine Alleinherrschaft zu beanspruchen. Denn Schiffbrüchig ist nicht nur von dem Ernste des Komöden, sondern auch von der Heiterkeit des Tragöden durchdrungen; es repräsentirt ein Genre für sich, eine neue Kunstform, nicht ein neues Beispiel in vorhandener Form, wie selbst die beste komische Oper. So kann man es in keiner Weise selbst mit Falstaff vergleichen. Verdi hat sich noch einmal in

allem Glanze und aller Feinheit gezeigt, ja in mancher Hinsicht sich selbst übertroffen, und dennoch bleibt er sich treu; seine Kunst will das Publikum anregen, das Lustspiel und die komische Oper will es amusiren, die Kunst Wagner's und Geisler's will es erziehen. Erziehen in dem Sinne, wie die Kunst erziehen kann, nämlich weit ausholend und tief eingreifend; nicht von heute auf morgen, nicht durch Belehrungen oder Moralpredigten, sondern durch die unbewusste konstante Einwirkung auf das Gemüth und die allmähliche Trainirung des ganzen Empfindens: sie schafft und läutert dem Menschen die Weltanschauung. Mit dieser erziehlichen Kraft greift sie, und das ist ihr höchstes Verdienst, über die engen Grenzen der Zeit und des Raumes hinaus. Nicht eine bestimmte Gesellschaft, nicht eine einzelne Nation schildert sie in Wahrheit, sondern durch deren Symbol alle Nationen und eine ganze Kulturperiode; sie zeigt uns von ferne ein Ideal, welches nicht einer Zeit, sondern allen Zeiten vorschweben muss. So spielt sie eine Rolle in der Weltgeschichte und trägt ihren Theil bei zu dem grossen Werke dass «Europa eins wird» — das sind freilich Bestrebungen, von denen die komische Oper sich nichts träumen lassen konnte. Die Komödie dagegen, die zu allen Zeiten von ihnen erfüllt war, schien seit dem Verfall der französischen Litteratur im 19. Jahrhundert vom Erdboden verschwunden zu sein; wenn sie jetzt wieder ersteht, neu gestaltet und die intensive musikalische Sprache redend, welche allein dem intensiven Empfinden der neuen Zeit dienen kann, so verdanken wir auch dieses kostbare Geschenk, wie die Rettung so manches uralten Gutes, der allmächtigen, allbefreienden deutschen Musik.

Adolf Hildebrand.

von

CORNELIUS GURLITT.

Neunzehn Jahre war der junge Bildhauer Adolf Hildebrand alt, als er 1867 nach Rom kam. Er begleitete dorthin seinen Meister, Kaspar Zumbusch, trat aber bald in den Geisteskreis eines Anderen, des Malers Hans von Marées. Ein Werdender trat einem Manne gegenüber, der in schweren Kämpfen zur Selbständigkeit seines Wesens durchgedrungen war. Marées hatte mit einem schmerzvollen aber thatkräftig durchgeführten Schnitt sich vom Kunstgetriebe seiner Tage losgelöst und mit Absicht sich in die Einsamkeit zurückgezogen, um dort sich selbst werden zu sehen, und lockte nun Andere aus der Welt und ihrem Beifall in die Enge und zum Streben nach Selbstgenügen.

Als ich Hildebrand kennen lernte, das einzige Mal, dass ich ihm nahe getreten bin, war er bereits ein reifer, fertiger Mann. Es war 1884, als mein nun verstorbener Bruder Fritz Gurlitt, dem in Deutschland kaum bekannten Künstler eine Sonderausstellung seiner Werke in Berlin veranstaltete. Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 war Hildebrand's Name zwar in Ehren genannt worden, seitdem aber hatte man ihn wieder aus dem Gedächtniss verloren. Unter den Künstlern wusste man wohl, dass in der stillen Werkstätte in Florenz ein emsiger, besonderer Geist walte, aber man schätzt bei uns diese heimliche Kunst wenig; man meint, das Gute müsste wagen an die Oeffentlichkeit zu treten, vor dem grausam strengen Urtheilsspruch der Ausstellungen zu bestehen. Hildebrand scheute sich vor diesen. Wie Marées, sein älterer Freund, hütete er sich, dem Kunstpöbel sein Gefühl, sein Schauen zu offenbaren. Es war eine der Thaten meines Bruders, die meiner Ansicht weit über das hinausgehen, was der Kunsthandel sonst gewöhnlich thut, dass er Hildebrand wie auch Marées und manchem Anderen durch sein feines Gefühl für echte Kunst und seine ehrliche Begeisterung für ihr Streben den Muth machte, vor die Oeffentlichkeit zu treten, und dass er es auf sich nahm, all' den einfältigen Fragen des p. p. hohen Adels und geehrten Publikums sowie den meist noch einfältigeren Anzapfungen der Kritik mit gutem Humor Rede zu stehen, seine Nerven zu Markte tragend, damit Jene in grösserer Ruhe schaffen können.

Seit 1873 hatten die deutschen Kunstfreunde ein Werk Hildebrand's nicht gesehen, in Berlin war vorher noch nie eines ausgestellt worden. Man durfte einigermassen gespannt darauf sein, wie die Arbeiten in der Stadt des Hellenismus, in Spreeathen wirken würden, wo Reinhold Begas eben anfing, die Rauch'sche Schule aus zopfiger Nachtreterei herauszureissen. Es war schon ein Erfolg, dass die Akademie der Künste den Raum für die Ausstellung darbot, der in dem ungünstigen Lokal der Kunsthandlung Fritz Gurlitt nicht zu finden war. Ich half damals Hildebrand in dem für Plastik nicht eben günstig beleuchteten Uhrsaale des Akademiegebäudes beim Aufstellen namentlich jener männlichen Figur in Marmor, welche die Nationalgallerie aus jener Ausstellung erwarb.

In allen Ecken des Raumes wurde ein günstiger Standplatz gesucht und wenn mich selbst gleich die schlichte Grösse der Arbeit aus jedem Winkel heraus ergriff, fand Hildebrand selbst nirgends das ihm geeignet

erscheinende Licht. Verzweifelnd liess er sie stehen, wohin sie eben zuletzt gerückt worden war.

Und nun warf Hildebrand selbst die Frage auf, wie denn die Figur heissen solle: Ein junger Mann stand vor uns, wie nach starker Anstrengung, mit ruhig herabhängender Rechten, eingestemmter Linken; doch ohne jeden «Gestus», ohne jedes «Attribut», ohne jeden Anknüpfungspunkt für geistreiche Beziehungen. Nur an einem Punkt schien er mir fassbar. Es lag eine eigenthümliche Schwermuth auf dem beschatteten Auge, ein ruhiges Sinnen, der Blick schien nicht zusammengefasst, sondern bildlos in die Ferne gerichtet. Er stand so ganz in sich abgeschlossen da, er suchte nicht nach einer Nachbarschaft, nicht nach einer geistigen und nicht nach einer körperlichen. Keine Bewegung der Glieder oder des Hauptes ging an ihm über das Bild ruhigen Seins hinaus — nur jener Schatten auf dem Auge!

Ich frug Hildebrand, ob man das Bildwerk etwa «Allein!» taufen könne. Mir schien «Allein!» ein sehr treffender Name. Denn erstens sagte er nichts; und zweitens konnte er die Kritik, die doch eine Handhabe braucht, anregen etwas zu sagen. Einen Augenblick war ich sehr stolz auf meine Erfindung, ich fand sie sogar geistreich und dachte mir: Jenen, zu welchen das Bildwerk als solches nicht spricht, wird er doch eine Beziehung bieten, durch die sie dem herben Dinge beikommen können!

Aber Hildebrand lehnte meinen Vorschlag ruhig ab. Im Kataloge hiess dann das Werk sehr einfach «Männliche Figur» und der Direktor der Nationalgallerie, Max Jordan, hat den guten Geschmack gehabt, auch nicht einen geistreichen Titel für das Werk zu erfinden, «Jugendlicher Mann» heisst es dort. Aber der Zug von Schwermuth ist, seit er an anderem Orte steht, von ihm gewichen, seit er aus dem Oberlichtsaale herausgebracht ist, in welchen er nicht gehörte. Mit dem Schatten auf dem Auge ist wohl der «stille Gesichtsausdruck» den ihm der Katalog der Nationalgallerie nachrühmt, nicht gewichen, wohl aber die Trauer, die mich glauben machte, er fühle sich allein, der im Marmor Lebendige.

Neunzehn Jahre war Hildebrand alt, als er in Rom ankam. Vorher hatte er bei Kreling in Nürnberg seine Lehrzeit durchgemacht und man weiss, was das in der Mitte der sechziger Jahre hiess. Noch war die deutsche Plastik ganz im Banne des Klassizismus und der Romantik, Kaulbach stand auf der Höhe und Kreling folgte ihm getreulich als Zeichner wie als Maler. Schöne Linie und tiefer Inhalt waren die Stichworte. Seine Kartons waren im Stil des Reliefs plastisch aufgebaut und seine Statuen malerisch empfunden. Durch alles Schaffen ging aber das Streben nach dem Typischen, und selbst dort, wo man Kreling als Realisten verwarf oder feierte, zeigte er sich als ein Künstler, der nicht einzelne Menschen, sondern Gattungen von solchen in einer Gestalt zur Darstellung bringen wollte. Und nicht viel anders erging es Hildebrand bei Zumbusch, welcher damals an seinem Max-Denkmal für München arbeitete, einem Werke, das wohl gross an Form ist, aber doch nicht gross gedacht; dessen Figuren an Riesenmass der Leiber weit über Menschliches hinausgehen, aber eine zu sehr verallgemeinerte Bildung haben, als dass die mächtigen Flächen ihrer Glieder Eigenleben erfüllen könnte.

Hildebrand blieb etwa ein Jahr in Rom und wurde dort mit Hans von Marées befreundet, dem um zehn Jahre älteren Maler. Dies Jahr war, wie er mir schreibt, «für ihn mit und durch Marées von grosser Anregung». Hildebrand wurde nicht Marées Schüler, ihre Schaffensart führte sie verschiedene Wege, aber doch ist das Zusammenleben mit jenem merkwürdigen Manne von vielleicht tiefer einschneidender Bedeutung für den jungen Bildhauer gewesen, als dieser selbst empfindet. Hildebrand, der schon 1869 wieder nach Deutschland zurückgekehrt, studirte dann in Berlin unter Siemering, arbeitete später dort und in Dresden selbständig, bis er 1872 nach Florenz übersiedelte, wo er bis vor kurzer Zeit dauernd sich aufhielt. Ein Auftrag rief ihn endlich aus seiner italienischen Einsiedelei nach München.

Eine Einsiedelei war der florentiner Aufenthalt in künstlerischer Beziehung gewesen. Wenigstens wagte ich bei einer Anwesenheit in Florenz zu Ende der siebziger Jahre nicht, Hildebrand in seiner dortigen Werkstätte zu besuchen. Meine florentiner Freunde riethen mir davon ab, da er sich selbst abschliesse. Aber er war doch nicht allein: Neben ihm schuf Böcklin und um ihn standen die Werke der Alten. Er war also dauernd in allerbester Gesellschaft! Und in der Stille dieses Kreises reifte die Kunstart Hildebrand's — eine eigene Weise, zu der nicht Jeder gleich den rechten Schlüssel findet.

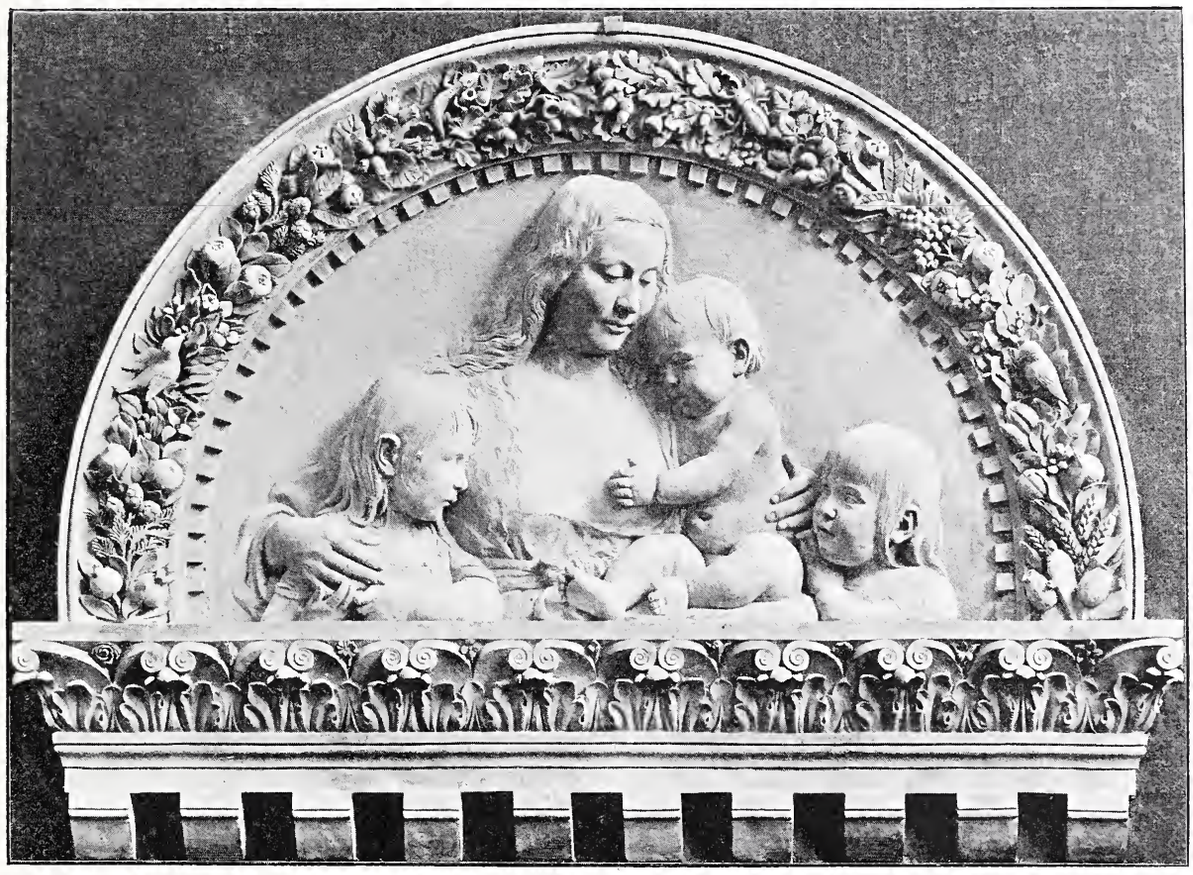
Es muss natürlich Jedem in der Welt unbenommen bleiben, sich einen eigenen Massstab dafür zu schaffen,

August Roth pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pausias.

wie echte Kunst auszusehen habe, und dann mit diesem Masse jedes Werk zu bemessen, jenes aber, welches zu leicht befunden wurde, zu verwerfen. Wählt er seinen Massstab recht «hoch», so kann er sich die Freude machen, keine Kunst für genügend zu finden, und zu erklären, seiner Vorstellung grösster Schönheit entspräche überhaupt nichts in der Welt, er finde überall Mängel. Und das Angenehmste dabei ist, dass einen solchen «hohen» Massstab zu finden das Allerleichteste auf der Welt ist. Man braucht nur seine eigene kleine Natur für den rechten Massstab der Dinge zu erklären und von vornherein zu sagen, die Kunst muss so sein, dass sie mir gefällt. Sofort steht man damit hoch über aller Kunst; man ist sofort aller Sorge darum enthoben, ob man sie recht versteht.

Leider ist mir dieser «höhere» Standpunkt versagt. Ich muss mich vor jedem Werke plagen, indem ich mich frage: Was will das Werk? ist es berechtigt, das Gewollte anzustreben? hat es das Gewollte erreicht? Und daher freut es mich, wenn ich eine Handhabe zum Verständniss einer Kunst finde, wenn ich mir gleich gestehe, dass das erklärende Wort immer nur ein Nothbehelf ist: denn das Kunstwerk sollte mir selbst Antwort auf meine Fragen geben können oder richtiger, ich sollte so viel sehen gelernt haben, dass ich die Antwort allein, ohne erklärenden Text aus dem Werke zu lesen vermag.



Adolf Hildebrand. Mutter mit Kindern.

Es war vielleicht eine Vermessenheit von mir, diesen Aufsatz über Hildebrand in dem Augenblicke zu schreiben, in welchem er mir ankündigte, dass in kurzer Zeit eine Schrift von ihm erscheinen werde, die am besten über seine künstlerischen Ansichten Aufschluss geben könne. Ich würde dieser Konkurrenz sicher aus dem Wege gegangen sein, hätten nicht neben mir die Bücher von Conrad Fiedler und Carl von Pidoll über Hans von Marées gelegen, hätte ich nicht die Niederschriften von Stauffer-Bern und das Buch Max Klinger's «Malerei und Zeichnung» zur Hand, und schiene mir nicht diese Reihe

von schriftstellerischen Arbeiten über manche gemeinsame Eigenschaft der neurömischen Schule Aufschluss zu geben. Und so schrieb ich denn diese Zeilen, denen ich nach Erscheinen jenes Buches nur die dessen Inhalt erläuternden Bemerkungen beizufügen hatte.

Marées hielt es für die höchste künstlerische Aufgabe, eine einzelne Figur zu schaffen. Dabei bestand ihm zwischen Plastik und Malerei nur ein Unterschied in den Mitteln. Vor Allem sah er bei der Anlage seines Werkes auf «gewisse normale Beziehungen des bildnerischen Ausdrucks», so z. B. dass eine aufrecht stehende männliche Figur zunächst auch in überzeugender und unzweifelhafter Weise steht, dass das Gleichgewicht bildnerisch entwickelt, dass die stützende Kraft des Knochengerüstes, die Verschiebungen der Weichtheile, das freie Spiel der unbelasteten Glieder auch wirklich zum Ausdruck komme. Dabei ging er immer aus von bildnerischen Vorstellungen der einzelnen Figur; so dass oft in Kompositionen jede Gestalt für sich, getrennt erscheint. Er wählte seine Stellungen dem Alter, dem Geschlecht, der Entwicklung des Dargestellten gemäss so einfach als möglich, seinem Modell folgend, nicht es zu «Attitüden» zwingend.

Die Natur suchte er nicht ihrem augenblicklichen Erscheinungswerthe, sondern ihrem Wesen nach zu erfassen; das heisst er zeichnete das Modell oft, von allen Seiten, in verschiedenen ihm eigenthümlichen Stellungen, doch nicht in allen seinen Einzelheiten, sondern in kühnen Umrisslinien, breiten Flächen. Er lernte das Individuum auswendig, so dass es in seiner Besonderheit in ihm lebte, und er schuf es dann aus dem Gedächtniss, in geschlossenem, raschen Darstellen. Er verlangte, dass die Gestalt in ihren Bewegungsmotiven, also namentlich in den Gelenken «verstanden», oder doch als Ganzes «gross» gesehen sei und dass diesem «Grosssehen» eine selbständige, von aller Zufälligkeit freie Gestaltungskraft folge, das heisst, dass das Geschene sich zum selbstempfundenen Typus erhebe. Er wollte also etwas ganz Anderes als die Klassizisten, die einem Kanon zustrebten, einer allgemein giltigen schönheitlichen Form, der man sich in jedem Falle thunlichst zu nähern habe; er suchte vielmehr eine für den besonderen Fall giltige Form, die nicht einer universalen Darstellung des Schönen, sondern der besonderen und zugleich das Ganze einheitlich zusammenfassenden Darstellung des betreffenden Gegenstandes entspräche. Er wollte aber zugleich etwas ganz Anderes, als die modernen Naturalisten, die er gründlich hasste, weil er nicht das wahre Bild einer Augenblickserscheinung, nicht den Eindruck einer Gestalt auf den raschen Blick nachzubilden strebte, sondern sich mühte, dem unter den verschiedensten Erscheinungsformen, wechselnder Beleuchtung, wechselnder Stellung und wechselndem Standort Beobachteten das innere Wesen, die Summe der Formenwerthe abzulauschen und in ein Bild zusammen zu bringen.

Aehnliches erstrebte Stauffer-Bern. Seine Arbeiten wurden seit seinem römischen Aufenthalt immer einfacher, sein Vorwurf wurde immer mehr die geschlossene Darstellung eines Menschen. Er ging ganz darauf aus, das Bildniss zur typischen Gesammterscheinung des Dargestellten nicht etwa zur getreuen Wiedergabe der Erscheinung zu machen, in welcher der Gemalte einen Augenblick verharrt hatte. «Das Erfassen der jeweiligen Figur als Organismus, als lebendiges abgerundetes Ganze», wurde sein Ziel. Und Klinger geht dieselben Wege. Auch ihn führt das Streben, den Menschen nicht einseitig, sondern mit plastischem Empfinden darzustellen dahin, in seinen Kompositionen die Gestalten von einander zu trennen, ja endlich zur Bildnerei selbst überzugehen. Er sucht, wie er in seinem Buche sagt, das Talent des Malers in der Kraft und Vollendung, mit der er die Form charakteristisch beherrscht, in dem Umfassen und Sehen, in dem Nachgehen und Nachfühlen dem Geschauten gegenüber, in der Intensivität des Erfassens. Es bedarf für ihn keinerlei geistiger Zuthat, keiner Kombination, wenn nur das Bild voller individuellen Lebens, ein Stück geschauter und vollendet wiedergegebener Welt ist. «Wir sind vor der Natur, bei dem was wir sehen, immer Mitwirkende» sagt er. «In ihre Stimmungen und Eindrücke mischen sich stets unsere Wünsche, mischt sich unsere Unruhe: Vor dem Bilde werden diese aufgelöst!» Das Bildwerk ist also, oder soll doch sein, die durch die Künstlerhand zur Einheit gebrachte Vielheit der auf's schärfste zu erfassenden Natureindrücke.

Es ist gewiss kein Zufall, dass allen diesen Künstlern der Drang, sich verständlich zu machen, die Feder in die Hand drückte. Sie stehen hierin in vollem Gegensatz zu den Realisten und zur Pilotyschule. Wenn Marées selbst seine Ansichten nicht niederschrieb, so war doch zweifellos sein Vortrag, den uns Pidoll übermittelte, eine in sokratischer Form vorgetragene Lehre,

welche ebensosehr durch das Wort wie durch Stift und Pinsel wirkten. Es leugnet nun, sobald man sie direkt frägt, jeder dieser Künstler für sich, des Anderen Schüler gewesen zu sein. Auch war sichtlich ihr gesellschaftlicher Zusammenhang viel geringer als man zumeist annimmt. Theilweise haben sie sich unter einander nie gesehen. Aber die gleiche geistige Strömung geht durch Alle: Sie sind die eigentlichen Bekämpfer des modernen Realismus, in ihnen liegt der Anfang zu einer neuen typischen Ausdrucksform. Der gänzlich unbefangene Böcklin war der grosse Anreger. Zwischen Hildebrand und Marées besteht nicht blos der Unterschied, dass der Eine Bildhauer und der Andere Maler sei, sondern der viel wichtigere, dass Hildebrand das vom älteren Künstler in den Umrissen aufgestellte Programm mit stärkerer, sinnlich-künstlerischer Kraft durchzuführen verstand. Mein Titel für seine «Männliche Figur», die ich «Allein» nennen wollte, scheint mir jetzt, nachdem ich Hildebrand's Buch las, so verkehrt nicht. Ich hatte damals das rechte, wenn auch noch unklare Empfinden, dass hier ein Künstler absichtlich sich den Menschen als ein Gesondertes, in sich Abgeschlossenes darstellte, als ein Werk ohne Zusammenhang mit der Welt draussen, ohne die Absicht dieser etwas zu sagen, sondern vor Allem mit dem scharfen Willen künstlerisch zu sein, zu leben ein volles Dasein zu führen.

Gleich den alten Meistern will Hildebrand vor Allem lebendiges Dasein schildern, nicht Gedanken verkörpern. Er hat sich endgiltig von der seine einstigen Lehrer in Deutschland noch beherrschenden Hegel-Schelling'schen Aesthetik frei gemacht, ihm ist nicht die Schönheit die Verwirklichung einer Vorstellung, die Verkörperung eines Gedankens. Er wird Klinger voll zustimmen, wenn dieser sagt, es sei für das ächte Bild wesentlich, dass es Zuthaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art vermeide. Er sucht jene sich selbst genügende Ruhe, welche jener vom Bilde verlangt, auch im plastischem Werke. Wie es der Inhalt von Marées' Leben war, dass er eine unmittelbare Form für sein Verhältniss zur Natur suchte, so ist es auch dies für Hildebrand's Ziel und Treiben der Kraft Er sucht in der Kunst die Fähigkeit, ein Erschautes zu verinnerlichen und als ein Verinnerlichtes Anderen darzustellen. Und er fand es, indem er die einfachsten Gegenstände behandelte, sie von der sie zufällig umgebenden Welt sonderte, sich ganz mit ihnen erfüllte und nun ein Neues aus ihnen gestaltete. Er ahmte den lebendigen Menschen seinem Wesen, nicht seiner Augenblickserscheinung gemäss nach, liess ihn durch das Medium des Künstlers als Kunstwerk wieder aufleben. Hildebrand ist Realist, weil ihm nur die Natur Vorbild ist und weil er nicht ein über der Natur stehendes Ideal dieser anerkennt; er ist Idealist, weil er nicht die Natur nachahmt, sondern seine Vorstellung von der Natur zum Ausdruck bringt; er ist nie stilgerecht, weil er keiner Zeit, auch keinem Zeitgenossen sich in der Form zu nähern sucht; und er ist voll Stil, weil seine Persönlichkeit stark genug ist, um jeder Form, welche aus seiner Hand hervorgeht, ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Freilich heisst sein Stil nicht «Louis quatorze» und nicht «Lionardo» sondern «Adolf Hildebrand».

Es sind nicht erst die reifen Jahre, welche Hildebrand selbständig machten, früh begann die eigenartige Kunstauffassung in ihm zu wirken. Man sehe die beiden kleinen Arbeiten, welche schon auf der Ausstellung von 1873 erschienen, den «Hirtenknaben» und den «Trinkenden». Die ruhige Haltung des Erstern,

Adolf Hildebrand. Frau Clara Schumann.

die feine Behandlung namentlich der Weichtheile im Gegensatz zu dem sich von akademischer Form losreissenden, derberen Knochengerüst hat noch etwas vom Wesen des deutschen Klassizismus. Im «Trinkenden» ist Hildebrand schon ganz er selbst, ist das Ideal der neurömischen Schule klar verwirklicht. Vor Allem steht der junge Bursch, steht er fest im Gleichgewicht und dann trinkt er, trinkt mit völliger Hingabe, so dass der Körper sich überbeugt, der Kinn sich vorstreckt, der Leib sich einzieht, der herabhängende Arm in der Krümmung fest gehalten wird. Wer nun von der Figur Antwort darauf will, was der Knabe trinkt, warum er trinkt, oder was er durch sein Trinken andeuten will und diese Antwort nicht erhält — der findet sie mit Recht geistlos; wer aber von der Plastik Darstellung eines ganzen Menschen fordert, der wird sie für ein Werk erlösender Kraft aus den Fesseln falscher Geistreichthuerei betrachten.

Die Besprechungen über die Berliner Ausstellung von Hildebrand's Arbeiten warfen Hildebrand vor, dass bei ihm das geistige Element mehr als nöthig zurücktrete». Hätte er seine Statue nach meinem Vorschlage «Allein!» getauft, wer weiss ob die klugen Berliner sie nicht fabelhaft geistreich genannt hätten, ob sie nicht eine ganz kniffliche «Idee» aus dem Werk heraus gelesen hätten, wie es ihnen bei Böcklin's so einfach gedachten und so philosophisch erklärten «Gefilden der Seligen» gelang. Freilich hätte dann nicht Hildebrand, sondern hätte ich das Kunstwerk «geistreich» gemacht und hätten wir uns wohl Beide nachträglich über unseren mit dem Unverstande getriebenen Witz geärgert.

Ich weiss nicht ob jenem Berliner Kritiker, nach dem Durchlesen von Hildebrand's soeben erschienenen Büchlein, «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» (Strassburg, J. H. Ed. Hertz), nicht doch etwas bänglich zu Muthe wird, wenn er dem Bildhauer jenen Vorwurf hinsichtlich des «Geistigen» machte. Unter den schreibenden Künstlern bietet er die schwerste Kost. Jedenfalls erweist er sich den ästhetisirenden Kritikern in der Kunst des Denkens mehr als gewachsen.

Es ist ein Zeichen der Zeit, dass während die Kunsthistoriker und Kritiker sich von der Aesthetik, als von einer Wissenschaft, «bei der nichts herauskomme» abwenden, die Künstler in ihr das Wort ergreifen. Und Hildebrand thut dies in einer ausserordentlich nachdrücklichen Weise.

Seine Aesthetik stützt sich nicht auf die Metaphysik, sondern auf die Physiologie. Er baut auf Helmholz und Wundt und auf Georg Hirth's trefflichen Vorarbeiten auf. Die Technik des Sehens gibt ihm die Grundlage für die Entwicklung des künstlerischen Gesetzes der Form. Er will lehren, wie ein klares Bild unserer Formvorstellung entstehe.

Und deshalb stellt er für das Bild einen klaren, räumlichen Eindruck als Haupterforderniss hin, indem er verlangt, dass in einem solchen alle Mittel vorhanden seien, durch welche der Beschauer ohne Anrufung des Wissens eine räumliche Vorstellung sich aufzubauen vermöge. Er kommt dadurch, wie er selbst sagt, in die Lage, zu demjenigen, welchem künstlerische Anschauung geläufig ist, in einer ungewohnteren Sprache zu reden, und demjenigen, dem die Sprache geläufig ist, von einem ungewohnten geistigen Vorgange zu sprechen.

Es ist fraglich, ob ich gut thäte, Hildebrand's Buch hier zu «popularisiren.» So knapp wie der Verfasser im künstlerischen Ausdruck ist, so ist er auch im Wort. Es kann nicht die Aufgabe dieses Blattes sein, den Gedankengang des philosophirenden Künstlers zu umschreiben, es wäre auch im engeren Rahmen, als es sein Buch bildet, nicht gut möglich. Es handelt sich hier nur darum, kurz sein Verhältniss zur Kunst unserer Zeit festzustellen.

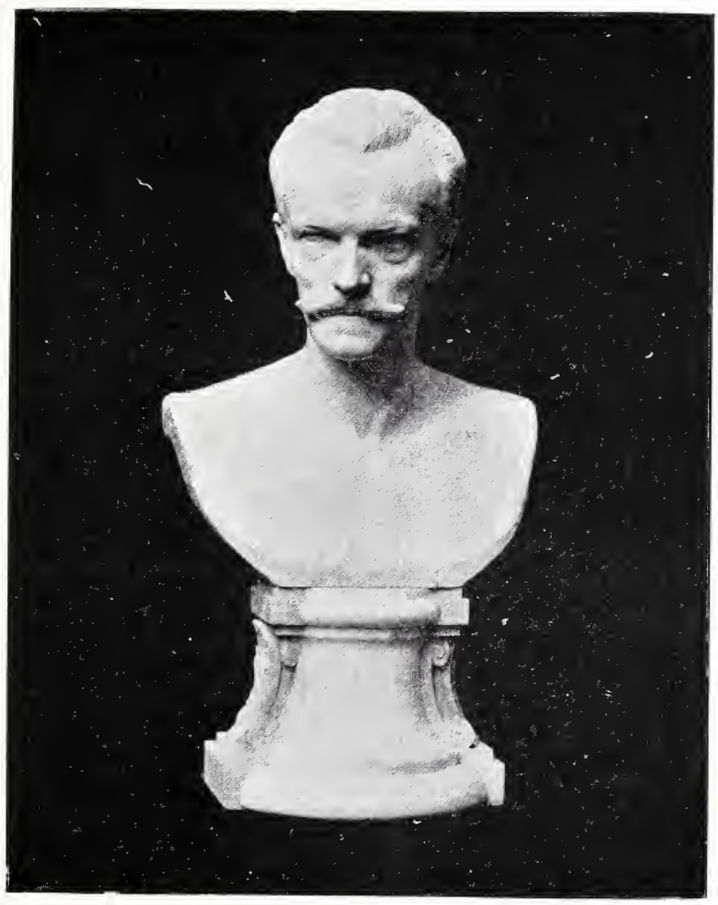
Er spricht eingehend über den Vorgang des Sehens mit beiden Augen, deren Blick solange er in die Ferne gerichtet ist, paralell läuft, das Bild mithin als Fläche erscheinen lässt, in der Nähe aber, bei sich kreuzenden Sehlinien auch die dritte Dimension, die Tiefe, wahrnimmt. Durch Bewegung der Augen erfassen wir den von nahe gesehenen Gegenstand in seinen plastischen Einzelheiten, wir «tasten ihn ab» mit den Augen und schaffen uns somit ein Gedächtnissbild seines ganzen Wesens, welches ein anderes ist, als das für den Fernblick wahrnehmbare. Es kann also die Daseinsform eines betrachteten Gegenstandes, seine messbare, räumliche Gestalt für's Auge nur durch eine geistige Arbeit wieder geschaffen werden, es bedarf eines starken Auffassens der nach einander durch das abtastende Auge gewonnenen Formempfindungen, um jenes künstlerische Sehen zu erzeugen, welches, über die blose Kenntniss des Natureindrucks hinausgehend, in einem Zusammenfassen aller

Ludwig Wilhelm Heupel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Auxilium Christianorum.

möglichen solcher Eindrucksweisen zu einer geschlossenen Form besteht.

Hildebrand stellt sich mithin in vollen Gegensatz zur «positivistischen» Kunstauffassung, welche «die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet;» welche also die Aufgabe der Kunst in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen erblickt und den Einfluss der Vorstellung für Fälschung der Naturwahrheit hält. Ihm ist das Sehen kein mechanischer Akt, sondern er will die durch das vielseitige Sehen, das Abtasten, gesammelten Erfahrungen zur Vorstellung des Gegenstandes vereinigen, um somit das mechanische Augenbild zu einem Bilde der räumlichen Natur umgestalten zu können. «Malerei ist das, was man nicht photographiren kann», sagt in eindringlicher Form Stauffer-Bern, «und Plastik das, was man nicht abgiessen kann.»



Adolf Hildebrand. Herzog Karl Theodor in Bayern.

Natur und Kunstwerk sollen nicht in der faktischen Erscheinung sich gleichen, sondern darin, dass ihnen beiden die gleiche zur Erweckung der Raumvorstellung dienliche Fähigkeit innewohnt.

Auf die Deutlichkeit der Raumwirkung legt daher Hildebrand den höchsten Werth. Wenn die Anhänger der älteren Aesthetik die allgemeine Vorstellung eines Gegenstandes für das Ziel der Darstellung erklärten, das heisst, wenn sie forderten, dass man eine Summe von verwandten Dingen in sich aufnehmen, das ihnen Gemeinsame, ihr Wesen Bedingende an ihnen festhalten und das Zufällige absondern solle, wenn sie hieraus die Forderung des Idealismus stellten, dass nämlich im Bilde ein geistig Abgeklärtes, ein Gedanke über den Gegenstand in die Erscheinung zu treten habe, so weist Hildebrand's Kunst auf das vertiefte Vorstellen des einzelnen Gegenstandes selbst, auf seine Besonderheit und die sein Wesen bildenden Eigenschaften hin. Er behandelt denn auch «die Form als Funktionsausdruck» in gesondertem Kapitel. Das Erste und Nothwendigste erscheint ihm im Kunstwerk die Vorstellung von Raum und Form, nicht des Stoffes und der Idee. Die Vorstellungen aber, die sich auf die Form selbst beziehen, sind ihm für die bildende Kunst solche zweiter Ordnung.

Er bezeichnet also ausdrücklich die Vorstellungen des Stoffes, welcher die Form bedingt, und der Handlung oder des Vorganges, welche die Veränderung oder Bewegung der Form hervorrufen.

Dem Wunsche nach Deutlichkeit der Raumwirkung stellt Hildebrand jenen nach Deutlichkeit des typischen Ausdrucks zur Seite. Er sagt: Wir pressen die Kinnbacken zusammen, wenn wir eine Kraftanstrengung machen; dadurch setzt sich in uns die Erfahrung fest, dass starke Kinnbacken ein Zeichen der Kraft sind. Wir gelangen durch die Wahrnehmungen somit zu einer Sprache des Ausdrucks in der Natur, zu einer unwillkürlich wirkenden Vorstellung typischer, die Sprache der Kunst bereichernder Begriffseinheiten. Und nun wünscht er der Kunst einen ohne alle Nebenabsichten ungestört sich entwickelnden Trieb, Vorstellungen Ausdruck zu geben. Es soll bei echtem Schaffen, wie bei

dem Kinde die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung werden; es ist die höchste Aufgabe der Kunst, den gesunden und gesetzmässigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnesthätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen.

So geht denn Hildebrand darauf aus, einfachen Vorstellungen dadurch Ausdruck zu geben, dass er sie in aller Schärfe erfasst und in ihrer typischen Art zur Anschauung bringt. Der Trinkende trinkt — das ist ihm genug. Er hat die Bewegung und die bezeichnenden Eigenschaften eines Trinkenden. Er ist völlig klar im Ausdruck der Vorstellung, welche der Künstler von ihm hatte und die wir alle von ihm besitzen.

Diese Kunstauffassung befähigt ihn ganz besonders für das Portrait. Sein ganzes Streben muss darauf gehen, das Bildniss ähnlicher zu machen als es das Original ist. Ich las da unlängst, was Diderot im Salon über sein Portrait sagte: «Mes enfants, je vous préviens, que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physiognomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passioné, enthousiaste . . . .» Hildebrand wäre ihm aber trotzdem beigekommen.

Es gilt als eines echten Künstlers unwürdig, dem ihm Sitzenden im Bildniss zu schmeicheln. Und doch thut dies Hildebrand in ausgesprochener Weise, gerade durch seine Behandlungsart. Er gibt seinen Bildnissen eine innere Konzentration, wie sie der Mensch nur selten hat, er erhebt den Einzelnen zum Typus seiner selbst. Man sehe zum Beispiel die höchst merkwürdige Büste des Herzogs Karl Theodor von Bayern, oder jene der Frau Klara Schumann, man sehe namentlich die Behandlung der Stirnen, als der entscheidenden Masse am menschlichen Kopfe: da ist hier bei dem berühmten fürstlichen Augenarzte eine Summe von Denken, Beobachten, Gruppiren in dem hochgewölbten Bau hineingeschlossen, ist jene Geistesarbeit, die sich im Gehirn nacheinander vollzieht, gleichzeitig zum Ausdruck gebracht. Dort bei der Klavierspielerin eine niedere breite Stirn, ein starker Ausdruck sinnlicher Empfindung, ein Zug um den Nacken, als müsste der Kopf mühsam gehoben werden.

Es sind nicht nur die persönlichen Bildungen, welche uns an Hildebrand's Köpfen anziehen, sondern es wird bei ihm die Haltung zum stärksten Ausdrucksmittel, der Knochenbau, nicht die Haut macht die

Adolf Hildebrand. Clothilde Brewster.

Aehnlichkeit, die Halswirbel sind von gleichem Werth zur Individualisirung als die Nase oder die Augen. Ja durch den militärisch steifen Kragen an der Büste des Grossherzogs von Weimar hindurch erkennt man den Träger des prächtigen Kopfes, den fest gebauten Hals, als einen bestimmenden Faktor. Und wenn man wieder den leisen, etwas nervösen Eindruck in den Schläfen und das dadurch bewirkte willensmächtige Vorbauen der Unterstirn beobachtet, so begreift man jene echt landesväterliche Regierung dieses ausgezeichneten Fürsten, die geradezu erstaunlichen Leistungen jener in glücklichster Weise auf das Landeswohl gerichteten Willensmacht, deren Wirken ich unlängst bei einem kurzen Besuch in Weimar mit aufrichtiger Bewunderung sah.

Geschmeichelt sind diese Bildnisse also insofern, als Hildebrand stets den ganzen Menschen gibt, so wie er selbst im Leben nur selten sich zu geben vermag. Auch seine Frauen, seine Mädchen lächeln nicht, auch sie haben keine Attitüde, stehen auch nicht da, wie durch den

Joseph Schoyerer pinx

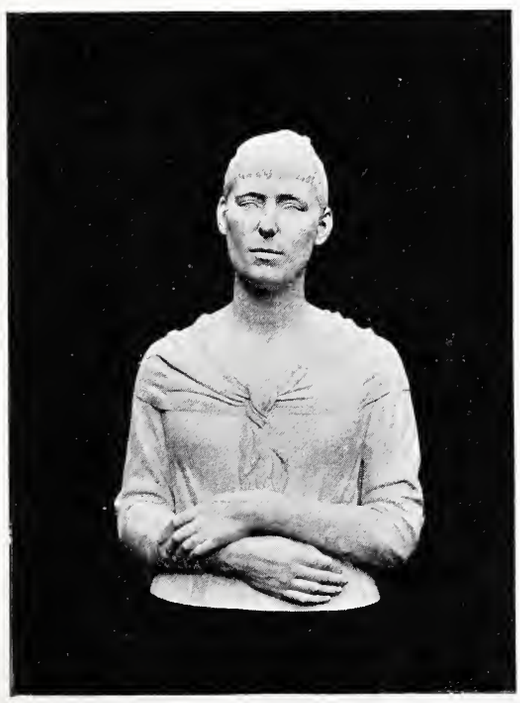
Phot. F. Hanfstaengl, München.

Madonna del Sasso bei Locarno.

Momentphotographen festgehalten, obgleich in voller Ruhe, doch in dem ihnen angemessenen, in dem ihr Wesen bezeichnenden Ruhen; ich scheue den Ausdruck nicht dies Ruhen ein bewegtes zu nennen! Es ist schwer, diese statuarische Haltung der Portraits mit Worten zu umschreiben, aber es ist ein Genuss, sie an den Werken in ihrer Unmittelbarkeit und scheinbaren Absichtslosigkeit zu empfinden.

Mir will bedünken, als liege in ihnen ein starkes Zeichen des Gesundens unserer Kunst, die wieder wahr und typisch zugleich zu sein lernt, ja was mehr ist, die durch den Typus wahr wirkt. Ohne die klärende Arbeit eines starken Gefühls für die Wirklichkeit im Gegensatz zum befangenen Idealismus wäre dies Gesunden unmöglich gewesen.

Mir will aber zugleich bedünken, als unterschätze Hildebrand in seinem Buche den Einfluss, welchen die von ihm bekämpften «Positivisten» auch auf ihn haben. Jetzt, seit er ihnen in München räumlich näher steht, wird er wohl merken, dass es mit der photographischen Treue, mit der Absicht, im Bilde die Wahrnehmungsform der Natur noch einmal Anderen wahrnehmbar zu machen, nicht so ernst gemeint ist. Dass vielmehr auch beim Impressionisten eine Summe von Natureindrücken sich zum typischen Bilde der Naturwirkung zusammengefasst. Und dies ist ganz einfach deshalb so, weil sich von der Natur im Bilde nicht eine Momentphotographie machen lässt; denn auch das realistische Bild ist das Ergebniss einer langen Reihe von unter Umständen gemachten Wahrnehmungen, welche mit der Zeit, der Beleuchtung naturgemäss wechselnde waren. Es ist nur hier an Stelle des plastischen Empfindens der neurömischen Schule ein vorwiegend malerisches getreten. Jenen Künstlern ist aber nicht die Farbe nur das Kleid des Körpers, wie Hildebrand will, sondern sie ist ihnen im höchsten Grade als raumbildend, als Vorstellungen erweckend von Werth, auch ohne den Körper. Wenn Hildebrand diejenigen Beleuchtungen der Natur, welche durch die Fülle der Reflexe jeden Formeindruck auflösen als unkünstlerisch erscheinen, weil sie die Möglichkeit nehmen einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, so dürfen ihm die «Positivsten» entgegenhalten, dass es einen Blick in die Tiefe auch im Nebel gibt und dass gerade die Farbe durch die unkörperliche Luftperspektive das Sehen der dritten Dimension im Bild erst recht erleichtert, dass sie stärker raumbildend wirken kaum als eben die Form.



Adolf Hildebrand. Weibliche Portraitbüste

Mir hat daher Hildebrand's Buch, dessen Lesen ich aufs Dringendste namentlich den Aesthetikern von Fach empfehle, vor Allem den Mann erklärt und seine Kunst. Ich glaube nicht, dass er ein Gesetz fand, nach welchem fremde Kunst verurtheilt werden kann. Er fand das Gesetz und entwickelte es mit glänzendem Geist, nach welchem die von seinen Werken nicht Ueberzeugten zu deren Erkenntniss gebracht werden. Das untrügliche für alles Schaffen giltige Gesetz der Kunst aber ist für alle Ewigkeit unfindbar. Und das ist ein Glück, weil sonst die Kunst endlich, auf der Höhe zum Stillstand verurtheilt wäre. Das menschlich Höchste wird schon erreicht durch die Uebereinstimmung des Schaffens mit der ästhetischen Absicht, durch das künstlerische Ausgestalten der eigenen Wahrnehmungen, seien diese nun unter sich noch so verschiedenartig.

Vielleicht fangen die Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts an, wieder sich völlig zwanglos selbst auszugestalten und alle Vorgänger zu vergessen, soweit sie nicht Mittel zur Fortbildung der eigenen Individualität sind. Gelingt es uns, dass wir unsern Stil finden, so wird Hildebrand in erster Linie als Bringer der Freiheit in der Plastik begrüsst werden müssen und zwar sowohl der Freiheit vom Vorbild als jener vom Modell. Man sehe Werke, wie den «Wasserträger», den «Sautreiber»

und den Flötenspieler genau an, wie sehr jeder für sich ist. Die völlige Erfüllung der Absicht ist erstaunlich.

Ebenso erstaunlich ist die unbedingte Zuverlässigkeit im Ausdruck der Bewegung, im Aufbau des Körpers, die völlige Sicherheit, welche der Meister in uns erweckt, dass seine Leute so ihr Dasein führen können, wie er sie uns schildert. Da ist keine Spur von einer Jagd nach Motiven, nichts Erklügeltes, jene Einfachheit in der Empfindung wie in der Form, nach welcher die Nachahmer der »stillen Einfalt« Griechenlands sich solange vergeblich gesehnt haben. Da ist ein sicheres Vorausgreifen der im Buch als Ziel hingestellten Lösung. Mir scheint eben, dass Hildebrand's Buch mehr zu seiner Kunst passt, als dass seine Kunst dem Buche entsprache. Der Werth seines ästhetischen Denkens liegt darin, dass es das Kind der künstlerischen That ist. Und die That, nicht das Wort war es, welche Schule machte und noch viel tiefer auf die deutsche Kunst einwirken wird. Sie ist Schuld daran, dass eine ganze Reihe unserer Maler zur Plastik übergehen.

Man lese Stauffer's Leben, um zu erkennen, wie dieser, in die Kreise der jungen deutsch-römischen Schule tretend, plötzlich plastisch zu empfinden begann. Aehnliche Wandlungen vollzogen sich deutlich an Max Klinger. Sie wenden sich von der malerischen Stimmung ab, obgleich Beide sie genug beherrschten, um aus echt realistischem Streben heraus typisch werden zu können. Voll Hass gegen jede Verallgemeinerung nach Rezepten, suchen sie nach einer freien Umbildung der Formen auf ihre typischen Werthe.

Neben den Altidealisten könnte man sie Neuidealisten nennen. Oder, wenn man nach Lagarde, Idealismus Streben nach dem bestehenden Ideal, Idealität aber die Stimmung nennt, aus der neue Ziele für den Idealismus geschaffen werden, könnte man sie als echte Vertreter der Idealität und daher als die stärksten Feinde eines fremden, schon erledigten Zielen zustrebenden Idealismus bezeichnen.

Adolf Hildebrand. Hirtenknabe.

Alexander Zick pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Eumeniden.

DIE FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGE JUBELFEIER DER MÜNCHENER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT.

VON

M. HAUSHOFER.

Unter glänzenden Festen feierte die Münchener Künstlergenossenschaft in den ersten Juli-Tagen dieses Jahres die Erinnerung ihrer Gründung. Wenn wir in diesen Blättern, mehrere Wochen nach jenen Festen, derselben gedenken, kann uns selbstverständlich nicht der Gedanke leiten, einen blossen Festbericht zu geben, wie er damals durch alle Tagesblätter ging. Unser Ziel muss vielmehr sein, aus der anmuthigen Fülle jener Feste dasjenige hervorzuheben, was einerseits durch seine Vollendung dauernde Erinnerungen und Anregungen zu schaffen geeignet war und anderseits mit den Schicksalen, mit den erreichten und künftigen Zielen der Genossenschaft in innerem Zusammenhange steht. Jene Feste waren duftige, schimmernde Früchte, die an ein paar Sommertagen gepflückt wurden; wir dürfen hier auch der treibenden Kräfte nicht vergessen, welche solche Früchte reifen liessen.

Fünfundzwanzig Jahre sind im Leben des Einzelmenschen eine sehr lange Zeit; im Leben eines Volkes eine verschwindend kurze Spanne. Im Leben einer Genossenschaft, eines Vereines bedeuten sie weniger, als im Leben des Einzelnen; aber doch viel mehr, als im Leben eines Volkes. Denn ein Vierteljahrhundert genügt, um eine Generation durch eine neue zu ersetzen, um veränderte künstlerische Anschauungen in weiten Kreisen zu schaffen.

Als die Münchener Künstlergenossenschaft vor fünfundzwanzig Jahren die Stellung und die Rechte eines anerkannten Vereines erwarb, wurde sie damit nichts Neues; sie krönte blos eine vorher gegangene jahrzehntelange Entwickelung dadurch, dass sie ihrem schon lang vorhandenen geistigen Inhalt eine politische Form verlieh.

Gemeinsame Unternehmungen der Münchner Künstler waren ja schon die in das Jahr 1845 zurück reichende Gründung eines Künstler-Unterstützungsvereins, ferner die in den fünfziger Jahren beginnenden grossen Ausstellungen gewesen, auch die in noch weitere Vergangenheit zurück reichenden Feste. Seit der Gründung der Genossenschaft aber ward dieselbe der geschäftliche Zusammenhalt der Münchener Künstler; die Ausstellungen wurden immer mehr zu der wichtigsten Aufgabe, welche alle anderen gemeinsamen Interessen überflügelte. Die Feste konnten auch von geselligen Vereinigungen veranstaltet werden, welche sich, unabhängig von dem stärkeren Bande der Genossenschaft, bilden konnten. Solche freie Vereine waren die alte Gesellschaft Stubenvoll, der Künstler-Sängerverein, Jung-München, die Fidelia, die gesellige Vereinigung, die Allotria. Im Nebeneinander und Nacheinander dieser Vereine zeigt sich eine gewisse Regel. Die jüngeren unter denselben entstanden stets, wenn die älteren Erschöpfung und Altersmüdigkeit zeigten. Dann schlossen sich die jüngeren lebenskräftigeren Elemente selbständig zusammen, um in sprühendem Thatendrange Unternehmungen zu planen, für welche ihre älteren Vorgänger nicht mehr zu haben waren. Je lebhafter aber jeder neugebildete Verein mit grossartigen Kostümbällen, maskirten Kneipen, Mai- und Sommerfesten seine Leistungsfähigkeit zu erweisen strebte, um so rascher wurden

seine Kräfte erschöpft, weil die Arbeiten für diese Feste doch stets nur auf einem kleinen Kreise lasteten. So kam es, dass manche dieser Vereine nach kurzer glänzender Geschichte wieder schlafen gingen, weil sie vorher mit ihren Kräften und ihrem Opfermuthe nicht haushälterisch genug gewesen waren.

Anders die Genossenschaft. Ihre Aufgabe war ja die Vertretung und Förderung der wichtigsten Lebensinteressen der Kunst, in einer festen geschlossenen Organisation. Sie begann diese Aufgabe mit der Organisation der Münchener Lokalausstellung, und äusserte im Jahre 1871 ihren patriotischen Sinn durch die Veranstaltung einer Verloosung von Kunstwerken zum Besten des deutschen Invalidenfonds. Im Jahre 1873 sorgte sie für eine würdige Vertretung Münchens bei der Wiener Weltausstellung. Damals erfolgte eine später wieder beglichene Secession.

Eine wichtige Epoche in der Geschichte der Genossenschaft bezeichnet das Jahr 1879, in welchem die in vierjähriger Wiederkehr folgenden internationalen Ausstellungen begannen, die erste mit besonders glänzendem künstlerischem und finanziellem Erfolge. Wie sechs Jahre früher bei Gelegenheit der Wiener Ausstellung gab sich freilich auch diesmal von mancher Seite her Unzufriedenheit kund, eine Unzufriedenheit, deren Keim naturnothwendig in allem Ausstellungswesen liegt. Denn jede Ausstellung bedingt ja eine gewisse Würdigung der auszustellenden Werke und eine Anordnung derselben; also immerhin eine Verfügung irgend einer Autorität über Produkte menschlichen Geistes und Fleisses. Niemals wird diese Würdigung und Anordnung von allen Seiten her als gerecht und weise anerkannt werden.

Die Ausstellungen führten auch im Jahre 1884 zu einer, glücklicherweise wieder beglichenen Spannung zwischen der deutschen Kunstgenossenschaft und der Münchener Lokalgenossenschaft; sie führten endlich zu der letzten Krisis, welche das ganze Münchener Kunstleben in seinen Tiefen erregte und deren Ausgang noch nicht abzusehen ist.

Neben den Ausstellungen bethätigte sich die künstlerische Kraft der Genossenschaft durch freudigen und opferwilligen Antheil, so oft es galt, einem Vorgange des öffentlichen Lebens in München die Weihe künstlerischen Schmuckes zu ertheilen. Wir dürfen hier wohl an die Centenarfeier für König Ludwig I. im Jahre 1888 erinnern, sowie an die grossartige Todtenfeier für Kaiser Wilhelm I.

Die äusseren Erfolge blieben nicht aus. Prinzregent Luitpold übernahm das Protektorat über die Genossenschaft (1886), welche an Mitgliederzahl wie an finanzieller Kraft von Jahr zu Jahr erstarkte, von Jahr zu Jahr an Erfahrungen gewann. Es schienen alle Bedingungen zu einer fortwährend aufsteigenden Entwickelung gegeben, als im Jahre 1891 die Ausstellungsfrage zu jenem Zwiespalt im Schoosse der Genossenschaft führte, welcher schliesslich die Secession eines Theiles ihrer Mitglieder veranlasst hat. So blieben ihr auch die herberen Schicksale, welche das Leben einer Vereinigung treffen können, nicht erspart. Ein Urtheil über diese jüngsten Schicksale und über die veranlassenden Mächte derselben muss der Zukunft überlassen bleiben. Jedenfalls war es ein berechtigter Herzenszug, der die Genossenschaft veranlasste, in gährender Zeit, in der hastigen Arbeit nach umkämpften Zielen, im Ausblick naeh einer Zukunft, welche Schwierigkeiten genug zu bieten scheint, dem ersten Vierteljahrhundert ihres Bestehens solche Feste zu weihen.

Die Feste begannen, nachdem schon einige Tage vorher dem erlauchten Protektor der Genossenschaft eine Adresse überreicht worden war, mit der Grundsteinlegung zum Künstlerhause am 3. Juli. Als eine sehr glückliche Fügung erscheint es, dass diese Grundsteinlegung, eine wirkliche That mit weit in die Zukunft reichenden Folgen, mit dem Erinnerungsfeste verbunden werden konnte. Und auch bei der Grundsteinlegung selbst wirkten mannigfache Umstände zusammen, um die feierlichen und erfreuenden Empfindungen der Betheiligten zu steigern. Zunächst schon die ganze Umgebung des Festplatzes. Denn die Stelle, wo der Grundstein auf einem Bogen aus Mauerwerk, rings umgeben von frischem Grün, sich zeigte, ist an sich schon umrahmt von einem höchst anmuthigen und abwechslungsreichen Städtebild. Es sind alte und neue Züge, die das Stadtgesicht hier zeigt; eine liebenswürdige regellose Kreuzung von Strassen und Plätzen mit stellenweise weitem Horizont. Prachtreiche und interessante Neubauten, wie sie unter den Händen von Albert Schmidt und Friedrich Thiersch entstanden, und theils noch im Wachsen sind, werden eine stolze Umgebung bilden und doch wieder zwischen sich dem reichen Grün Raum lassen, das die Anlagen des Maximiliansplatzes, jene

des Karlsplatzes und den botanischen Garten schmückt. Und wenn erst in der Nachbarschaft Hildebrand's Monumentalbrunnen rauscht, dessen mächtiges Quaderwerk jetzt noch hinter Bretterwänden sich birgt, wenn mit ihm auch noch das belebende Element sprudelnder Gewässer sich in die mannigfaltigen Züge dieses Platzes einschmiegt: dann hat das künftige Künstlerhaus eine Umrahmung, wie sie edler kaum gedacht werden kann. Auch entbehrt sie nicht den historischen Zug; denn über diese Zusammenstellung von kunstbeseeltem Stein und sprossendem Grün schauen doch immer dunkel und ernst die alten Frauenthürme herein, während auch der modernste Mensch die unübertreffliche Verkehrslage des Platzes als solche anerkennen muss.

So ist die Stätte beschaffen, wo am 3. Juli unter blauem Himmel und wehenden Wolken die Grundsteinlegung sich vollzog und mit ihr ein Gedanke zum Abschluss kam, der auch eine wechselreiche Geschichte hat. Die Schöpfung eines Künstlerheims in München ist ja ein alter Wunsch, so alt als die ganze Vorgeschichte der Genossenschaft. Die engen Trinkstuben beim «Stubenvoll» und beim «Schafroth» waren schon die Vorläufer eines solchen Heimwesens; und mancher zündende Gedanke sprang aus jenen räucherigen Stuben hervor. Dass späterhin, als die Genossenschaft das recht unkünstlerische Haus an der Luitpoldstrasse, in welchem sie zur Zeit noch ihren Sitz hat, erworben hatte, das kameradschaftliche Leben der Münchener Künstler in zwei Hälften auseinanderging, in die «gesellige Vereinigung» und in die «Allotria», war wohl mit die Folge davon, dass es an einem Heimwesen fehlte, welches geeignet gewesen wäre, Heimatliebe und mit ihr stärkeren Zusammenhang des Ganzen erwachsen zu lassen.

Nun ist der Grundstein zu einem solchen Heimwesen gelegt, gelegt unter den Klängen rauschender Musik, unter der erhebenden Antheilnahme des bayerischen Herrscherhauses und der Münchener Bevölkerung.

Khnopff Fernand. «I lock my door upon myself».

Die Münchener Damen hatten dazu ein prächtiges Banner an die Genossenschaft geschenkt, eine bayerische Prinzessin heftete mit eigener Hand ein kunstvoll gesticktes Band an dasselbe, als es unmittelbar vor der Grundsteinlegung der Künstler-Genossenschaft übergeben ward.

Wirkungsvoller aber als die Klänge der Musik waren die Worte, mit welchen der Vorsitzende der Künstlerhaus-Baukommission, F. v. Miller, den Künstlern aller Parteirichtungen den Dank für ihre Mithilfe aussprach und den Wunsch, dass das künftige Künstlerhaus ein Tempel des Friedens sein möge, ein Heim für

alle Künstler, welche auf seinem neutralen Boden sich wieder verstehen lernen sollen.

Es war der Wunsch von ganz München, der vernehmlich aus diesen Worten klang.

Ein ähnlicher Gedanke spricht auch aus den Worten der nunmehr im Grundstein eingemauerten Urkunde: «Das Haus soll allen Künstlern Münchens, wie immer im geselligen Verkehr oder zu künstlerischem Schaffen sie ihre eigenen Wege sonst gehen mögen, ein Sammelpunkt sein, ein Mittelpunkt für Frohsinn, Rath und ernste That . . . .»

Quod deus bene vertat!

Nach der Grundsteinlegung verfügte sich eine Deputation der Genossenschaft nach dem Rathhause, um den leitenden Behörden Münchens eine Adresse zu überreichen, bei welcher Gelegenheit das Stadtoberhaupt dankend die Verdienste der Genossenschaft um die Stadt hervorhob.

Der Abend vereinte sodann die Genossenschaft und ihre Freunde in den prächtig geschmückten Räumen des Salvatorkellers. Kellerfeste sind seit Jahrzehnten eine Spezialität Münchens; das Fest der Genossenschaft vom Abend des 3. Juli aber zeichnete sich vor früheren Kellerfesten durch eine künstlerische Verfeinerung aus, welche wohl nicht ohne Einfluss auf künftige derartige Feste bleiben wird. Es war der Genossenschaft offenbar darum zu thun, zu zeigen, wie durch ein Zusammenwirken aller Künste auch ein Raum, in welchem oft genug ungezügeltes Volksthum breitspurig sich regte, zu einem heiteren Tempel des Schönen und Edlen umgeschaffen werden kann. Der Keller als solcher war wohl geblieben; aber er war zum Märchenkeller geworden, zu einem uralten zertrümmerten Felsengewölbe, von Waldfichten umrauscht, in welchem Waldkobolde, Kellergespenster und Kunstmusen ein allegorisches Festspiel aufführten. Das Eindringen der Künste in das lichtlose Kellerdunkel des Menschendaseins war der Sinn dieses Spiels, an dessen Schluss als lieber Festgast das Münchener Kindl erschien, als Ausdruck der innigen Antheilnahme der Stadt München am Feste. Im weiteren Verlauf des Abends kam noch eine launige musikalische Szene zur Ausführung, welche darstellte, wie in eine durch die Drangsale der Zeit beängstigte Rathsversammlung der Humor als Schalksnarr einfällt. Er lehrt, dass Alles, was den Menschen ärgert, in einen grossen Wurstkessel geworfen werden muss und lässt schliesslich das etwa 50 Meter lange Ergebnis dieser Gleichmuthsphilosophie auf den Schultern ritterlicher Männer durch den Saal tragen. In diesem befand sich übrigens, um noch nach andrer Seite hin an den Ernst der Zeiten zu erinnern, auch eine kleine zur Verloosung bereit gestellte und sehr hübsch arrangirte Bilderausstellung ohne Jury und ohne Differenzen, während in einer Bude Krüge und andere kleine Andenken, von vornehmsten Künstlerhänden mit malerischem Schmuck versehen, zum Verkaufe bereit standen. Gesangs- und andere Vorträge wechselten, während über dem Keller ein rasches Gewitter sich entlud, das aber bald wieder einer zauberschönen Mondnacht wich, durch welche spät nach Mitternacht die Gäste zur Stadt heimkehren konnten.

Eine selbständige, aber doch in den Rahmen der ganzen Festtage passende Feier bildete am nächsten Morgen die Enthüllung des Denkmals für Moritz von Schwind. Auf stiller Insel, umrauscht von den beiden hier sich vereinenden Armen der Isar, überwölbt vom Laubdach alter Ulmen und Pappeln steht das eherne Denkmal des Meisters, der wie kein Zweiter mehr die Seele des Märchens und der Sage verstand. Es mag bedeutungsvoll erscheinen, dass gerade sein Gedächtnis in diesen Tagen so lebendig ward; das Gedächtnis eines Künstlers, der keiner künstlerischen Strömung oder Partei angehörte, der nur, getragen vom Fittich seines Genius, für sich seine Wege ging, die ihn dennoch zu den höchsten Zielen der Kunst führten.

Einfach und würdevoll war die Feier, eingeleitet durch Dr. Naue, den treuen Freund und Schüler des Unvergesslichen; warm und verständnisvoll die Worte, mit welchen Bürgermeister Brunner Namens der Stadt das Denkmal entgegennahm, indem er betonte, wie gerade für einen Künstler von Schwind's Eigenart München als Heimatboden sich eignen musste.

Am 4. Juli Nachmittags folgte dann als Krönung der Feste die Sommerfeier am Starnberger See: eines der idealsten Feste wohl von allen, die jemals gefeiert wurden; in München kaum jemals übertroffen, erreicht vielleicht nur von dem unvergessenen Fest auf der Rottmannshöhe, welches noch heute, nach fünfunddreissig Jahren, als lichte Erinnerung in seinen Theilnehmern lebt. Welch' eine Fülle von künstlerischer Entwickelung liegt zwischen diesen beiden Festen; welche glänzende Gestalten steigen vor uns auf, wenn wir jenes ersten gedenken! Die damals gross und bedeutend

Celestin Medovic pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchusfest zur Zeit der Christenverfolgung unter Nero.

Giuseppe Zanetti-Miti. Abend am Kanal von Burano.

waren, sind zu den Todten gegangen; ihre Nachfolger aber rangen und kämpften um das geistige und künstlerische Erbe, und werden fortringen. Um wie viel hastiger, um wie viel ferner von harmlosem Lebensgenuss ist heute die Zeit! Und dennoch verträgt das Fest vom Juli des Jahres 1893 den Vergleich mit dem Tage auf der Rottmannshöhe.

Liegt es in der lichten Sonnenpracht, die dem Tage von Feldafing denselben Zauber lieh, wie dem Tag der Rottmannshöhe? Vielleicht. War es auf der Rottmannshöhe vor fünfunddreissig Jahren der weite Ausblick auf den Kranz des Hochgebirgs und der Harzduft des Bergwaldes, was von vornherein berauschend wirkte, so war's diesmal das Wellengeplätscher am Strande und das entzückende Landschaftsbild, welches der See in seiner Umrahmung durch prächtigen Buchenwald, mit der duftumschleierten Benediktenwand im Hintergrunde bot.

Da, wo einst König Max II. seinen Sommerpalast zu erbauen gedachte, dessen Grundmauern noch unter dem Rasen liegen, war der Festplatz: auf dem Grabe eines Königsgedankens. Architekt Seidl hatte eine luftige grünende Festhalle hingezaubert, einen thurmgleich aufragenden Mittelbau mit Seitenflügeln und Eckpavillons. Vergoldete Obelisken mit Hirschköpfen standen davor; eine kurze freitreppenartige Strasse, von guirlandengeschmückten Bronzepfeilern gesäumt, führte hinab zum Landungsplatze. Und ringsumher das üppigste, reichste Sommergrün. Gegen fünftausend Festgäste, darunter die Elite der Münchener Bevölkerung, waren hier versammelt, als um vier Uhr Nachmittags die Galeere heranschoss, welche den Prinzregenten und sein Gefolge trug.

Dann begann das Fest. In athemloser Stille standen die Tausende, als unter den Klängen hallender Fanfaren, einem lebendig gewordenen Märchen gleich, ein Felseneiland heranschwamm, eine luftige Grotte, gezogen von einem gigantischen glotzäugigen See-Ungethüm, belebt von den Gestalten Böcklin'scher Wassergeister, umrankt von Korallen. Auf der Höhe dieses Eilandes stand der Seegeist mit wallendem Weissbart und rief der Versammlung seinen poetischen Gruss herüber, während unter ihm Frösche, Pfahlbauern, mähnige Tritonen und schuppenbedeckte Nereiden fröhlich im Wasser plätscherten.

Der Seegeist schloss mit einem Hoch auf Kunst und Künstler; dann wandte das Seeungeheuer, das die Insel zog, sich langsam wieder seewärts und schwamm schnaubend und prustend mit seinem seltsamen Fahrzeuge davon. Von der Roseninsel aber, die im vollen Sommerglanz gerade gegenüber dem Festplatze liegt kam nun eine weisse, goldgeschmückte Galeere mit gerefftem Purpursegel daher. Auf dem Hinterdecke stand, mit goldenem Szepter den Lauf des Fahrzeuges leitend, die Rosenkönigin, ihr zu Füssen aber sassen in demselben ein halbes Hundert Gespielinnen, in luftigen bunten Sommergewändern, mit Fächern und Blumen. Entzückend klang, von rauschenden Harfentönen begleitet, ihr Chorgesang über den See her, während Schiffknechte in altvenetianischer Tracht die gewaltigen Ruder schwangen. Das Fahrzeug landete und die Rosenmädchen zogen, Blumen unter die Zuschauer werfend, nach dem Festplatze hinauf, um den Prinzessinnen einen Korb mit Blumen zu bringen.

Das Entzücken der Versammlung fand kein Ende mehr, als später noch vom nahen Walde her Waldmeister gezogen kam, auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen, begleitet von einem bunten Gefolge von Kindern, die als Schmetterlinge, Käfer, Schnecken und sonstiges Waldgethier erschienen. Diese elfenhaften Gestalten auf grüner Waldwiese spielen zu sehen, war ein geradezu berückend schöner Anblick. Der feierlichste Augenblick aber war's wohl, als das Schiff mit den Rosenmädchen im letzten Glanz der Abendsonne wieder in den See hinauszog, singend und verklingend. Da wehten tausend Tücher grüssend in der Luft — war's doch jedem der Zurückbleibenden, als zögen jene hinaus, hinüber nach dem Lande ewiger Jugend und ewiger Schönheit.

Endlich, als es Nacht ward, strahlte der See von sprühenden, zischenden Lichtern; noch einmal erschien flammenumlodert das Felseneiland des Seegeistes und unter rauschender Musik zog man hinauf zu den wartenden Bahnzügen.

So verging der Tag von Feldafing. Ist auch heute der Festjubel schon lange verbraust; Dauerndes ist doch geblieben. Dieses Dauernde ist nicht allein die holde Erinnerung im Herzen aller Theilnehmer; es ist auch die dankbare Stimmung der Münchener für ihre Künstler, die ihnen solche Feste bieten; es ist endlich eine sittliche und ästhetische Hebung des Genusslebens. Eine Gesellschaft, die an solch' reinen Genüssen sich so erfreut und begeistert, wie es hier geschah: sie steht hoch über allem Tingeltangelspass und Jahrmarktsklimbim. Und dass diese Gesellschaft nicht blos ein kleines Häuflein geistiger Aristokratie war, sondern aus Tausenden bestand: das zeigt, in welchem Grade die Münchener Künstlerschaft das Leben ihrer Stadt zu adeln verstanden hat.

Die Münchener Ausstellungen.

Von

Cornelius Gurlitt.

I.

Im Glaspalast.

Es gehört zu meinen berufsmässigen Vergnügungen, in alten Ausstellungsberichten herumzustöbern. Man lernt da sehr viel; nämlich vor Allem Bescheidenheit im Urtheil; und das ist wohl die Eigenschaft, die den Kritiker am meisten ziert. Bescheidenheit im Urtheil, weil man mit einiger Sicherheit aus den Berichten tüchtiger älterer Kenner und deren Hinfälligkeit neueren Anschauungen gegenüber herauslesen kann, das eigene Urtheil werde doch wohl auch in zehn, zwanzig Jahren von der Zeit umgestossen werden. Und dann geht beim Lesen solcher alter Berichte eine Flucht von Namen einst Gefeierter an unserem Gedächtniss vorbei: Mein Gott, ja — ich erinnere mich noch .... der, der .... Seine Werke machten damals grosses Aufsehen ... Lebt er noch!?

Ja, er lebt, er malt Bilder, die ganz oder doch fast ganz so gut sind, wie die seiner «Blüthezeit», aber das Urtheil hat sich geändert; die Welt hat sich verrückt; nur er blieb stehen; will oder kann nicht mit im Wandel der Dinge!

Und warum stellt er nicht aus?

Seine Bilder werden seit Jahren regelmässig abgewiesen; sie gefallen nicht mehr; sie sind altmodisch, oder wie es jetzt heisst, überholt. Es geht ihm schlecht, dem armen Hascher! Wäre er nicht Zeichenlehrer geworden, hielte er nicht eine «Akademie», er hätte nichts zu leben. Denn, wer in Deutschland kein Brod in seinem Gewerbe findet, hält es für seine heiligste Pflicht, in dies uneinträgliche Gewerbe möglichst viele Andere einzuführen, Anderen zu lehren, was er nicht kann.

Wohl dem, der noch den guten Muth früher Jugend hat; der freut sich sorglos des grossen Fortschrittes der Kunst! Die Sache scheint so einfach! Früher galt das oder jenes Kunstwerk noch für etwas Besonderes, jetzt ist es längst vom Neuen in den Schatten gestellt. Man belächelt es höchstens als eine «Vorstufe» unseres Könnens. Also sind wir doch unzweifelhaft jetzt viel, viel weiter, als man früher war!

Im Glaspalast hängen zwei Bilder, die mich zum Vergleich besonders anregten, obgleich sie kaum vergleichbar sind. Das eine ist vielleicht die grossartigste Schöpfung unter allen in München ausgestellten, das andere, ein braves Bild, welches sich jedoch mancherlei Missachtung wird gefallen lassen müssen. Ich meine Arnold Böcklin's «Pieta» und Cölestin Medovic's «Bacchusfest zur Zeit der Christenverfolgung unter Nero». Ich versetze mich etwa zehn, fünfzehn Jahre zurück und denke nur, wie da wohl über diese Bilder geurtheilt worden wäre. Von Böcklin's Werk ist das leicht festzustellen: Es hing in Wien auf einer der internationalen Ausstellungen über einer Thüre, nachdem es dicht daran gewesen war, zurückgewiesen zu werden. Und warum auch nicht! Grobe Verzeichnungen, unschöne Komposition, gänzlich planlose Farbengebung: Es gab unter

den Künstlern wie unter den Kunstfreunden sehr wenige, welche dies Bild ernst zu nehmen vermochten; es waren nicht nur die bösen Kritiker und die neidischen Akademiker, die es einfach für «verrückt» erklärten; sondern auch Alle, die ein Kunsturtheil besassen, waren sich einig darin, dass wohl ein gewisser Reiz im Ton liege, dass man es aber mit einem Mann zu thun habe, der sich entweder über die Welt lustig machen will oder der mit sich selbst nicht im Klaren ist, — um die Sache mild auszudrücken! Dies Bild, welches wir jetzt so hoch stellen, schien jener Zeit unter der Gleiche des allgemeinen Könnens zu stehen.

Wäre also das Steigen oder Sinken der Kunst so einfach festzustellen, so ergäbe sich hieraus der Schluss, dass wir uns gewaltig im Rückgange befinden: Was vor zehn Jahren kaum werth war, in die Ausstellung aufgenommen zu werden, ist jetzt deren Stolz. Diese Folgerung ist unanfechtbar, wenn man nicht einfach erklärt, damals verstand man eben nichts von Kunst, wenn man die Richter von damals nicht für bestochen erklärt, bestochen durch falsche Anschauung. Aber welcher Mann, der über seine Nasenspitze hinweg zu sehen gelernt hat, glaubt wohl, dass wir mehr verstehen; dass wir minder bestochen sind; dass bei unseren Anschauungen die Welt ein für allemal stehen bleiben werde; dass unsere Söhne gläubig der Väter Weisheit als eine unantastbare hinnehmen und nicht über uns lachen werden, wie es junge Weisheit stets über alte thut!?

Und Medovic! Man erzählt sich in der Ausstellung sehr «pikante» Dinge über ihn: Er ist Mönch, er geht von der Clausur aus in die Münchner Akademie und kehrt von dort in die Clausur zurück, er liest täglich seine Messe und dies ist sein erstes Bild: Eine helle, klassische Architektur, ein Kreis alter Römer, ein Bacchanal von grausamer Sinnlichkeit: Welch eine Gelegenheit zu geistreichen Bemerkungen, welch reicher Anlass an den eigenen geschichtlichen Kenntnissen die des Malers zu prüfen, ihm Fehler oder Richtigkeiten nachzuweisen, welcher Prüfstein des Geistes der Zeit: Der Mönch vor weiblichen Modellen, der asketische Christ gegenüber dem verfallenden Heidenthum: Wenn Fr. v. Vischer vom Kunstwerk forderte, dass es nicht nur ein Stück Welt sei, sondern sich auf grossem geschichtlichen Hintergrund aufbaue; und wenn er weiter verlangte, dass das Werk ein Zeugniss des geistigen Ringens des Schöpfers, ein Stück seines Lebens sei: Wie ausserordentlich musste da das Bild die ältere Kritik fesseln, zumal es so brav gemalt und so tüchtig gezeichnet ist, dass es vor Jahrzehnten als realistisch entschieden Aufsehen gemacht hätte.

Sporrer. Marterkasten.

Und heute! Ich habe lange vor dem Bilde gestanden, nicht so sehr des Bildes wegen, als um mich des Eindruckes klar zu werden, den es auf die Ausstellungsbesucher macht. Sie sehen in den Katalog, hier wie bei vielen anderen Bildern, lesen den Namen, schauen auf die Leinwand, fast mehr in der Absicht zu prüfen, ob die Angaben des Kataloges auch stimmen; ein rascher Blick — und sie gehen vorbei. Da werden umsonst nackte Christenmädchen an den Haaren gezerrt und Martyrern Köpfe abgeschlagen, so dass das Blut über die Marmorstufen hinabrinnt: Es schaudert keinem mehr. Die Welt hat das Gruseln verlernt. Lasst auf Euren Bildern den Nero Rom niederbrennen,

Vincenzo Caprile pinx. Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl. Phot. F. Hanfstaengl, München

Rast.

Hans v. Bartels. Erwartung.

lasst ihn Fackeln aus Christenleibern bilden, — wir regen uns darob nicht auf! Lasst, wie auf Roybet's Riesenbilde, Karl den Kühnen mit seinen Schaaren in den Dom von Nesles mordend einreiten: Man bewundert die Grösse der Leinwand, man ärgert sich über die Schwärze des Gesammttones, man wundert sich darüber, dass in Paris ein solches Werk des Fleisses mehr als des Geistes die höchste Auszeichnung erhalten konnte, — und man geht vorbei. Kein Mensch denkt mehr daran, dass durch Darstellungen des Huss oder Luther, des Calvin oder Zwingli eine protestantische Kunst geschaffen werden können, oder dass eine liberale Kunst entstehe, wenn Kaulbach die Katholiken mit ihrem Peter von Arbues ärgert; kein Mensch — wenigstens keiner, der die Kunst nicht vom Standpunkt der kirchlichen Partei betrachtet, — hofft noch von der Nachahmung des Fiesole oder Martin Schongauer einen Sieg des Glaubens auf der Leinwand zu erfechten — vorbei! vorbei!

Das Blut rinnt auf Medovic's Bilde in starkem Strom über die Marmorstufen. Wie lang ist es her, dass Regnauld bei seiner «Hinrichtung zu Granada» zuerst dies Motiv benützte? Vor zwanzig Jahren stritt man bitter über seine Berechtigung, ob so weit gehender Realismus «dieser coloristische Excess ungeheuerlicher Art» erlaubt sei. Jetzt macht dieser Strom niemand mehr erzittern! Sind wir etwa roher geworden? Hat die Lust, mit den Schmerzen unserer Mitmenschen theilnahmslos zu spielen, zugenommen? Gewiss nicht. Die grausame Freude am Zerstören des Schönen, der in die Kunst übertragene Cäsaren-Wahnsinn, er gehört einer vergangenen Zeit an, er ist das Ende der Romantik. Die Schauerdramen sind von der Bühne gestossen und die Schauerbilder sind ihnen in den Abgrund gefolgt. Man wälzt nicht mehr die Geschichtsbücher, um ein recht erschrecklich packendes Unglück zu finden, man ist im weiten Gebiete der Kunst sparsamer mit Dolch und Gift geworden. Man sucht das Verbrechen in der eigenen Zeit, wenn es einmal gilt, durch die Kunst zu erschüttern; es ist nicht mehr zeitgemäss, sentimental einem in fremden, besseren Zeiten und Welten erträumten Glück nachzustreben, sondern man sucht für das Kommen des Heiles in dieser Welt einzutreten, wenigstens eines möglichst grossen Glückes für möglichst Viele.

In der Mehrzahl der Kritiken, welche über die Ausstellungen geschrieben werden, finde ich Hohn auf jene geschüttet, welche vor zehn, zwanzig Jahren noch nicht dachten, wie wir es heute thun, denen Medovic näher steht als Böcklin. So «modern» zu sein wird mir schwer. Ich bin nun doch schon alt genug, um ein ziemlich schweres kritisches Gepäck mit mir herumzutragen, wenn ich gleich des Unbrauchbaren mich so schnell als möglich zu erledigen suche. Ich muss immer fürchten, dass ein Bösewicht auch meinen Kritiken nachgeht und mir zuruft: «Jetzt habe ich dich, Bürschchen? Anno so und so viel hast du Defregger für einen grossen Künstler erklärt! Und du bildest dir ein, modern zu sein?»

Reumüthiges Bekenntnis mildert die Strafe: Ich fand da in der grossen Ausstellung ein ganz kleines Bild. Es war nicht mit einem Namen gezeichnet, sondern mit einem Monogramm, einem Sporn: Mein Wort

Carl Becker. Lootsenboot.

darauf — es giebt noch einen Maler, der, wie die Leute um 1500, mit einem Monogramm zeichnet! Das Bild war voll blauer Düfte», ganz altmodisch im Ton, ganz altmodisch im Gegenstande; ja sogar altmodisch in den Kleidern der Dargestellten, im ganzen malerischen Gedanken. Und als ich das Bild im Kreise jüngerer Maler lobte, wurde mir gründlich der Kopf zurecht gesetzt: Das ist im besten Falle ein Spitzweg zweiter Auflage. Aber ich hatte nun einmal meine Freude an Philipp Sporrer's Bildern und ich kann's nicht ändern, dass es so ist!

Die jüngeren Kampfgenossen, welche gleich mir mit der Feder für das Lebensrecht der modernen Kunst eintreten, mögen mir meine Schwäche und den Mangel an Zunftgeist verzeihen. Ich habe mit dem Alten nicht gebrochen, ich kann mich noch an Franz von Defregger namentlich an seinen kleineren Genrebildern redlich begeistern. Zwar nicht mehr ganz so, wie vor Jahren. Immer dasselbe Gericht ermüdet. Aber darum braucht das Gericht nicht schlecht zu sein. Es ist mein persönliches Missgeschick, wenn ich so viel davon in mich aufnahm, dass ich die alte Freude an der trotz alledem gesunden Kost nicht mehr habe. Ich weiss es wohl, dass diese Bilder einen bestimmten einseitigen Ton haben, dass sich in ihnen nur ein Theil des Volkslebens der Alpen abspielt, dass sie keineswegs so sehr aus dem Vollen geschöpft sind, wie wir Alle einst glaubten. Aber ich bin sicher, dass Defregger seinen Platz in der Kunstgeschichte behält, ja, dass er nach Jahren wieder ausgegraben werden müsste, wenn es dahin kommen sollte, dass man ihn vergessen könnte. Nicht die grosse Menge seiner Nachahmer und nur wenige seiner Mitstrebenden werden sich neben ihm halten; man wird den besonderen Geist unserer Zeit in den lachenden Diernd'ln erkennen, wie etwa jenen einer hundert Jahre jüngeren Zeit in Greuze's Gestalten; man wird Defregger nicht mehr als malenden Tyroler Bauern, sondern als vornehmen Mann erkennen, der nun einmal seine Freude an wohlerzogenen Pusterthalern hat; man wird aus den Köpfen seiner Burschen nicht das Tyrol, sondern das München von 1870 oder 1890 studiren; man wird in seinen Werken nicht das Streben nach Veredelung in Tyrol erkennen, sondern das Streben nach Vereinfachung in der Gegend zwischen Maximilianeum und neuer Pinakothek; aber sie wird ihren Werth behalten, diese Kunst.

Wer der Besten seiner Zeit genügt, der hat genug gethan für alle Zeiten. Trifft auf Defregger, trifft auf seine Kunstgenossen dieser Spruch zu? Für den, der sich selbst ohne Weiteres für den Besten hält, und daher den Ruhm, für alle Zeiten genügt zu haben, von dem Erwecken persönlichen Behagens abhängig macht, wird die Frage nicht so leicht lösbar sein. Für manchen Anderen und auch für mich nicht so schnell. Ich sehe

J. Huber-Feldkirch. De profundis.

da viel Bilder, welche Defregger nahe stehen: Adolf Eberle bringt ein «beneidetes Mittagessen». Viel Maler giebt's in München, welche gleich den von ihm gemalten Hunden auf den wohlbestellten Tisch des Künstlers schauen. Und sehr viele mehr Gute giebt's im deutschen Volk, welchen er völlig genügt.

Edmund Harburger ist durch die «Fliegenden Blätter» der grossen Menge des Volkes ein Freund geworden: Sein Bildchen, die beiden Rüpel am Biertische, fein beobachtet koloristisch abgestimmt — bilden in sich ein ruhig geschlossenes Ganze. August Dieffenbacher mit seinem koloristisch wohlstudirten und kraftvollen Bilde «Verstossen» wirkt auf uns wie ein Roman von Berthold Auerbach oder H. Th. von Schmid — ja sogar männlicher und entschiedener als diese. Und haben sie nicht den Besten ihrer Zeit genügt? K. Raupp hat in seinem Bilde «In Gottes Hand» einen Ton angeschlagen, der viele Herzen mitschwingen macht. Und zahlreiche andere Künstler, an deren Werken jetzt die Kritik stumm oder ablehnend vorbeigeht, liefern der Menge des Volkes die mit dem grössten Danke angenommene Kunstkost.

Fragt die Kunsthändler, nicht jene, welche theuere Kunstwerke ausstellen, sondern die, welche mit billigen Reproduktionen handeln, was auf dem Markte «gehe»! So ein Bursch, wie der, welchen Ernst Schmitz vor uns auf den Tisch setzt; der fröhliche Becherklang beim Anstossen mit des «Bergwirths Töcherlein» wie es Emil Rau schildert, leicht verständliche, um ihres Gegenstandes willen «ansprechende» Vorgänge aus dem Familienleben, wie jene von Theodor Schmidt, von Marie Simm-Mayer oder von A. Blunck, von L. von Flesch-Brunningen oder E. Brack, von J. Altheimer oder A. Egger-Lienz — das und vieles Andere ist es, was der Photograph aufsucht, was die illustrirten Zeitungen mit Vorliebe wiedergeben, weil es die Menge von ihnen fordert: Freilich nur jene Zeitungen, welchen das Schmeicheln der Menge das höchste Ziel und Aufgabe der Redaktion ist, nicht das Blatt zu leiten, sondern sich vom Besteller leiten zu lassen. Das was den modernen Künstler an solchen Bildern interessirt, dass z. B. Egger-Lienz in der Frische der farbigen Beobachtung die neben ihm Genannten alle übertrifft — das sehen Jene nicht, das ist ihnen auch ziemlich gleichgültig. Sie haben auch nicht wie wir armen Kritiker schon tausende von fröhlichen und traurigen «Bub'n» und «Dirndln» gesehen, wohl hundert mal so viele im Bild als im Leben, uns schmeckt daher die Kost früher ab als den Andern: Sind wir darum jene «Besten», denen zunächst die Kunst genug zu thun hat?

Freilich: Der rechte Prüfstein ist das Aufsteigen, nicht das Verharren in der Gunst der fliehenden Zeiten. Böcklin ist ein Beweis hierfür. Es ist so viel über ihn geschrieben in letzter Zeit! Und doch ist die Menge lange noch nicht von seiner Grösse überzeugt. Ich bin

Carl Bennewitz von Loefen jun. Die Geigenbauschule in Mittenwald.

nicht nur von Laien sondern von namhaften Malern darauf hingesprochen worden, dass ich mit Antheil habe an der grossen Verschwörung der Litteraten, der Welt das Verrückte als schönaufschwatzen zu wollen. Es gibt sehr brave und kunstsinnige Leute, welche Böcklin's ihnen unerklärlichen Ruhm als den Erfolg einer riesigen Reklame ansehen. Eines Tages werden sie mit Hinterlassung eines argen Geruches zusammenbrechen. Und, von jenen festgenagelt, habe ich ihnen auch recht geben müssen. Was hat sich denn geändert, dass die Münchener Kunstgenossenschaft jetzt Böcklin so ehrt; warum lud sie einen Maler, wie den Engländer Watts, ein, dessen Bilder noch vor zwei Jahren auf der internationalen Ausstellung zu Berlin mit mitleidigem Lächeln betrachtet wurden und von denen heute noch ein hervorragender älterer Kritiker sagt, sie seien zuweilen genial und öfter barock? Wie kommt es, dass Andere jetzt in ihm einen der grössten Künstler unseres Jahrhunderts erkennen?

Aristide Sartorio Lektüre.

Zureden hilft! sagt das alte Sprichwort. Die Welt wurde nicht weiser und die Menschen sind im Grunde dieselben geblieben. Aber es hat sich etwas vollzogen, was die Mystiker und Gelehrten Suggestion nennen. Man lese Max Nordau's Buch «Entartung». Es ist sehr lehrreich, weil es so ziemlich das geistesschwachste Werk ist, das mir seit langer Zeit unter die Hand kam. Herr Nordau versteht der Welt Lauf nicht. Das kommt ja bei mancherlei Leuten vor. Er hält ihn daher, wie das eben ältere Damen beiderlei Geschlechts thun, für falsch, oder, weil er Mediziner ist, für krankhaft; wäre er Theologe, so würde er ihn für gottlos halten; wäre er Philosoph, für unlogisch. Er sieht da einen Menschen, welcher einen neuen, ihm unbegreiflichen Ton im Geistesleben anschlägt. Er wühlt, als fleissiger Gelehrter, mit Eifer in den Verzeichnissen aller guten Töne nach und findet dort diesen neuen nicht. Also passt er nicht in die Weltordnung, besteht er für ihn nicht zu Recht. Und nun belfert er nach Kräften gegen ihn und hat dazu in der weiten Welt unendlich viele Genossen. Aber so sehr er klagt und schreit, der Ton sei ordnungswidrig, unlogisch, verwerflich — der Ton klingt in die Welt; er geht eben von einer starken Menschenbrust aus. Und jubelnd hören Viele die Kraft des Tones und werden geneigt, ihn in seiner Stärke für schön zu halten. Endlich ein Löwe zwischen den Schakalen, sagt ihnen ihr Gefühl. Und was die Kleinen auch bellen und zirpen, der Herrenton siegt. Es brauchen gar nicht junge Löwen zu sein, um ihn zu verstehen, es können ebenso dumme Kerls sein, wie die Anderen, welche sich auf den vorhergehenden, weit klingenden Ton eingeschworen hatten. Aber sie sind Andere, sie sind suggerirt, sie stehen unter dem Einfluss der neuen Kraft, sie verstehen die Alten nicht mehr, die sie nun überwunden zu haben glauben, indem sie dem neuen Herrn dienstbar wurden. Und nun stehen

Giuseppe de Sanctis. Zu Dreien.

L. Alma-Tadema pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München.

Portrait des Herrn E. A. Waterlow.

die Nordau's und Consorten weinend am Weg und jammern, dass die Welt von falschen Propheten verrückt worden sei! Und die «junge Schule» begreift die Thorheit ihrer Altvordern nicht mehr, welche nicht auch schön fand, was sie begeistert.

Böcklin gehört zu den grossen Tonangebern! Seine Pieta ist heute nicht schöner wie vor zehn Jahren, die Menschen sind inzwischen nicht stärker an Kunstsinn geworden, sie sind nur anders geworden, sie sind nur dem Herrenton, der königlichen Sicherheit eines völlig selbständigen Meisters erlegen. Und darum ist Böcklin so gross, weil er die Menschen zwingt, ihn für gross zu halten; selbst die, welche die Schranken seiner Kunst deutlich erkennen. Es wirkt nicht das System, nicht die Logik, nicht die Schönheit auf das Urtheil der von ihm Suggerirten ein, nein, er bildet sich nach seinem Willen eine neue Schönheit, ein neues System und eine neue Wahrheit, welche die ihr bestimmte Zeit hindurch herrscht, dann mit dem älteren System verschmilzt und endlich von einer neuen Kraft begrenzt wird. Schön ist eben, was ein starker Mensch uns schön zu finden zwang; und wahr ist, was ein starker Mensch uns für wahr zu halten zwang. Die Kirche nennt solche Wahrheit Offenbarung. Es gibt auch künstlerische Offenbarungen!

Gaetano Chierici. Das Festopfer.

Auch der Kritik ist in diesem unendlichen Umgestalten des Schönheitsempfindens ihre Aufgabe zugewiesen. Solange man ein Kind ist, glaubt man der Mutter, wenn sie sagt, das und jenes Essen schmeckt gut. Man isst es mit Behagen, suggerirt von der Stärkeren. Wenn man älter wird, lässt man sich leichter ein Gericht verekeln. Man ist kritisch, misstrauisch geworden. Es ist daher auch unendlich viel leichter, einem Menschen klar zu machen, dass das Bild, welches ihm bisher gefiel, nicht viel werth sei, als ihn dahin zu bringen, dass ihm bisher für hässlich Gehaltenes schön erscheine. Er fürchtet hierbei vielmehr, seine Selbständigkeit zu opfern. Ich meine aber, ein braver Mann soll dort seine Arbeit suchen, wo hart Holz zu bohren ist. So theilte sich denn die Kritik in die Arbeit des Anpreisens und des Verekelns. Und so kommt es, dass man mit einiger Sicherheit an der Lust zum Verreissen beim Kritiker, wie im gesprochenen Wort beim Künstler, die Kraft des Urtheils abwägen kann: Wer ernst an sich und seinem Verhältniss zur Gesammtkunst arbeitet, kommt zur vollen Anerkennung aller ernsten Bestrebungen; wer ein Kind ist und bleibt, dem redet man leicht vor, eine Sache wäre besonders gut — und er glaubt es in voller, schöner, wenigstens ihn beglückender Einseitigkeit! Und wer ein Greis ist oder vor der Zeit werden will, dem ist schnell alle Kunst abschmeckend, so dass er, sich selbst zum Ärger, keifend hinter der Göttin herläuft, die es ihm nie recht macht: Das sind die Leute, welche zumeist die Feder in der Hand haben, jene, welche das Getriebe der Welt und die Ermüdung bei der Ueberfülle des zu betrachtenden vor der Zeit alt machte!

Jetzt ist ein neuer Zug in die Kunst gekommen, der der Mystik. Ich für meine Person gehöre nicht in ihren Kreis. Ich habe noch nie, nicht einmal auf einer

öffentlichen Bühne einen Hypnotisirten gesehen, geschweige je einer Seance beigewohnt. Es geschah dies nicht aus Abscheu, sondern, um redlich Antwort zu stehen, aus Faulheit und der unklaren Anschauung, dass ich ja nicht überall dabei zu sein brauche. Ich erinnere mich aber sehr deutlich, als der Hypnotiseur Hansen die Welt durchzog, der vielfachen Auseinandersetzungen unter Gelehrten und Ungelehrten: Man nannte damals seine Kraft Schwindel; heute hat man ihr einen wissenschaftlichen Namen gegeben. Damals war ein Schwachkopf, wer an Hansen's Kraft glaubte; heute ist ein Schwachkopf, wer nicht an Hypnose glaubt. Man hat die Kraft wissenschaftlich erklärt, also ist sie da; und ist nach der Ansicht der Wissenschaft nicht mehr etwas Wunderbares. Begriffen hat sie meines Wissens nach Niemand; aber weil man sie beschrieb, glaubt man, ihrer Mystik Herr geworden zu sein.

Die Mystik in der Kunst regt zur Zeit noch Viele auf. Man lese z. B., was Nordau hierüber sagt, weil man dort mit viel Wissen und in guter Form jene Ansichten vorgetragen findet, welche man aus jedem braven, aber «aufgeklärten» Spiessbürger bei einem Glase Wein, wenn auch mit wenig Wissen und in schlechterer Form, herausholen kann: Also Majoritäts-Weisheit. Da wird der grosse Hauptübelthäter, der die Mystik in unsere Zeit und namentlich in die bildende Kunst brachte, der englische Aesthetiker John Ruskin, angeklagt. Von ihm suggerirt waren die Praeraffaeliten.

George Freder. Watts, von dem eine ganze Reihe älterer und neuerer Bilder in der Ausstellung vereint sind, gehörte zwar jenem Freundeskreise nicht unmittelbar an, der sich den Namen der Praeraffaeliten-Bruderschaft beilegte; aber er gehört dem Geiste nach zu ihm. Sein treffliches Bildniss des Hauptes der Bruderschaft, des Halb-Italieners Dante Gabriele Rossetti hängt ja jetzt als ein Beweis persönlicher Annäherung zwischen beiden Künstlern in München. Watts ist durchaus mystisch veranlagt! Man sehe aber dabei seine Büste, dieses Prachtwerk gesunden, wuchtigen Formgefühles. Man vergegenwärtige sich, dass der Greis jetzt an einer riesigen Reiterstatue arbeitet; man mache sich also klar, dass er die reale Form in hohem Grade beherrscht. Es genügt ja hierzu, seine männlichen Portraits anzusehen, die an Kraft des Ausdrucks und einfacher Sicherheit des Wollens dem Grössten sich anreihen, was je geleistet wurde. Ein malerischer Athlet, der in Frauenbildnissen so zart zu sein vermag. Und nun vergleiche man seine allegorischen Bilder: Im Ton gehalten, absichtlich auf Farbe verzichtend; im Umriss weich, absichtlich verschwimmend; im Inhalt unklar, absichtlich dämmernd. Da ist ein der nüchternen Aufklärerei und dem flachen Wissenschaftlichkeits-Wahne unserer Zeit bewusst widersprechender Geist. Da ist ein Mensch, der sich gibt, wie er empfindet und von der Welt fordert, sie solle seinen Gedankenwegen folgen. Eine solche Forderung ist eine Frechheit oder eine Heldenthat, je nach dem Erfolg! Es fragt sich nun, sind Watts Bilder frech oder sind sie gross??

Max Koner. Finanzminister Dr. Miquel.

Eine Landschaft nennt er Corsica: Eine graue Fläche mit ganz geringen Schwankungen des Tones, die vermuthen lassen, dass ein

Karl Hartmann. « Honny soit, qui mal y pense ».

Nebel und ein fernes Land jenseits der See dargestellt sein soll. Solche Bilder, die nur Stimmung sind, hat Watts seit Jahren viele geschaffen. Sie sind der Anfang zur Kunst Whistler's. Und wer weiss, welchen Einfluss Whistler auf die moderne Gesammtkunst hatte, dem wird alsbald klar, dass hier ein mit eigenartiger Sehkraft und Sehensart ausgestatteter Mann die Welt in seine Bahnen zwang; dass hier an die That ein Erfolg sich knüpfte, wie er nur selten sich vollzieht. Da ist ächteste Suggestion, eine Zauberkraft, die sich von Einem zum Anderen fortpflanzt. Wäre nur Whistler mit einer Reihe seiner Bilder in München zur Stelle, damit ich den Beweis zu Ende führen könnte: So ein paar Tonflecke, welche er Symphonien nennt, so ein paar Bildnisse, die so ganz einfach in der Farbe und so gross in der Haltung sind. Er würde das Mittelglied zu den Schotten darstellen, er ist es, der die von Watts ausgehende Kraft auf die Menge übertrug, vielleicht unbewusst, vielleicht gegen den eigenen Willen.

Von Whistler aber stammen die Schotten ab. Mit Staunen sieht man ihre Bilder auch wieder auf dieser Ausstellung durch: Da ist ein ganzer Saal voll trefflicher Arbeiten, die den hellsten Jubel bei Künstlern und Kritik erwecken. Und doch ist kaum Einer unter all den Malern, der in England wirklich einen Namen hat, ja nicht einmal in Schottland selbst haben sie sich geltend zu machen gewusst. Diejenigen unter den Jüngeren in Glasgow und Edinburgh, welche dort zu Ehren gelangten, fehlen fast ausnahmslos: Melville, Lavery, Walton, Austin Brown, Guthery, Henry Georges. Soll man nun wirklich annehmen, dass jenseits des Piktenwalles plötzlich die grossen Meister in hellen Haufen geboren werden? Oder ist's die Kraft des Sehens, des Empfindens, der Klärung der Sinne durch die Gewalt eines grossen Mannes, der ihnen allen die Hand löst und die Aufmerksamkeit schärft. Immer mischt sich da Fremdes in die überkommene Auffassung. In den 70er und 80er Jahren waren die Schotten viel in Paris gewesen, um die Stimmung erfassen zu lernen; noch heute sind Artz, Israels, Mesdag in jeder besseren Gemälde-Sammlung reichlich vertreten, die Tonvirtuosen aus der Schule des Scott Lauder, der eigenartige Edinburger Malerkreis, aus dem in Deutschland nur die nach London verzogenen Orchardson und Pettie bekannt wurden — All' diese bereiteten dort eine Kunstblüthe vor. Ein Land, welches jetzt ohne eigene Geschichte ist, eine Stadt wie Glasgow, die im Kohlenruss und im Hämmern auf den Schiffwerften zu ersticken droht — sie geben der Kunst Europas plötzlich einen Anstoss, nach einer bestimmten Richtung hinzuschwenken, sie machen, dass wir Whistler und Watts, die Anreger, verstehen und daher für schön zu halten lernen!

Watts ist unter den Lebenden wohl die stärkste Künstlerkraft. Kein Franzose kommt ihm gleich: Mag der oder jener Bilder malen, welche mehr gefallen — keiner wirkt so in die Tiefe und Breite. Nur Böcklin und Menzel stehen als Gleiche neben ihm. Alle drei sind, und das ist ihre Stärke, so sonderbar gestaltet, dass sie unnachahmlich sind. Sie hinterlassen keine

Schule, kaum ein paar Schüler. Aber die Welt lernte durch sie anders sehen. Was bisher schön war, wurde bis zu einem durch sie bedingten Grade werthlos; was sie schufen wurde zum Maassstab der Schönheit. Einst, vor hundert und mehr Jahren, fand man an Rafael Fehler auszusetzen; dann kam die Zeit, in der jener nur einen Tropf galt, der ein Wort des Zweifels dem Malerkönige gegenüber auszusprechen wagte. Die Welt war suggerirt durch die Antike und die Renaissance. Sie beginnt neuen Heiligen zuzuschwören. Und schon hört man hier und da von ernsten Leuten Worte des Zornes darüber, dass man Rafael zu sehr gehuldigt habe. Beweise der bewussten Befreiung von seinem Einfluss. Und da soll es nicht ein kräftiges Wirken der Mystik, des Unerklärlichen, in der Kunst geben, die so planlos, so ganz unter dem Einfluss geheimer Kräfte ihren Weg wandelt?

Worin liegt Böcklin's Grösse, der sich Alle Künstler beugen? Wenn ich die Reihe seiner Bilder durchsehe, so erinnere ich mich aller jener Witze, welche die verständigen Berliner über sie machten und die alle berechtigt waren: Warum macht das Böcklin so, warum hat nur die «Flora» die komische Stellung, warum trägt sie rothe Schuhe: Das ist doch nicht nöthig, das ist doch eine Verrücktheit, wenn es nicht die Sucht ist, aufzufallen. Ich weiss mich eines Beispieles zu erinnern, wo gerade die Vorstellung solcher rother Schuhe der Gegenstand des Gespräches mit dem Künstler wurden. Der Besteller des Bildes bat sie zu ändern, er drang in Böcklin, den witzigen Leuten diesen Halt zu nehmen, an den sich ihre Scherze festklammern würden. Böcklin blieb aber fest: «Ich habe einmal Fräulein Gretchen H. mit solchen Schuhen auf der Wiese liegen gesehen. Da ist gar nichts zu lachen dabei, das muss so sein!»

Man kann nicht besser den Mann des Eindrucks schildern, jene ächte Malerart, die nur mit den Sinnen denkt und nicht Bedenken versinnlicht. Watts erzählte einmal etwas Aehnliches: Er malte einen kranken jungen Mann und sah mit dem scharfen Blick des Portraitisten, dass dieser täglich kränker wurde. Und daraus wurde sein Bild «Liebe und Tod»: Den schützenden Engel weist die unerbittlich grosse Gestalt des Todes vom Thore des Lebens zurück. Und dem schloss sich an «Liebe und Leben», der Engel der Liebe, der das arme schwache, hilfesuchende Leben über die Felsenklippe führt; oder die «Hoffnung» die, in blauen Duft gebadet, verbundenen Auges auf der Weltkugel sitzt und in tiefster beglückter Hingabe dem leise angeschlagenen Laut der letzten Saite ihrer Harfe horcht. All' diese Bilder sind voller Sinn, voller Gedanken, die wir aber so schwer verstehen, wohl weil wir in ihnen zunächst Gelehrsamkeit suchen. Ihr Inhalt ist im hohen Grade ein allegorischer: Er ist aber vor Allem die Darstellung einer inneren Vision, eines mystischen Eindruckes auf die Sinne. Dieselben Sachen hätten sich ja leicht für unsere Gebildeten viel verständlicher darstellen lassen: Der Tod als Knochenmann oder mit der umgedrehten Fackel, die Liebe als Eros, die Hoffnung als Spes. Aber es war ja nicht Watts Aufgabe, Mythologie zu malen. Er gab ein innerlich Erlebtes in körperlich sichtbarer Gestalt!

Böcklin's Grösse liegt auch darin, dass er innerlich Erlebtes uns vorführt und uns zwingt, sein Geistesleben mitzumachen. Ob das Geschaffene nun wahr oder erdichtet ist, bleibt für ihn und auch für uns gleich. Der Eine lebt in der Beobachtung und sucht Realist zu werden, der Andere lebt der Phantasie und wird Phantast; der Dritte lebt gar nicht in einem eigenen Geiste: Er bleibt für alle Zeit Schüler, Nachahmer, Nachempfinder und nennt sich Idealist, weil er das zu erstrebende Ideal schon als ein Fertiges vor sich sieht. Die selbstständigen Künstler haben sich stets für Realisten gehalten und sind es auch stets gewesen.

Wunderbar verwandt zeigt sich durch alle Länder der mystisch angehauchte Jung-Idealismus. Auf Watts baut sich Burne-Jones auf, den in München nur ein paar Zeichnungen vertreten, Beweisen, dass dieser grosse Meister sehr eifrig die Natur studirt, so unnatürlich der Menge seine Bilder erscheinen mögen. Burne-Jones trug aber die engliche Kunst auf anderem Wege in die Weite: Ich möchte auf einige Künstler als auf seine Nachfolger hinweisen, die drei verschiedenen Nationen angehören: Auf den Brüsseler Fernand Khnopff, auf den Pariser Carlos Schwabe und auf den Italiener Aristide Sartorio.

Schwabe, von Haus aus wohl Deutscher, gehört in Paris der Künstlergesellschaft der «Rose ✠ croix» an, den Parteigängern des Sar Pelladin Mérodack, des allerverdrehtesten mystischen Schwärmers, von welchen Nordau nicht recht weiss, ob sie wirklich so geistesschwach sind, als sie thun; oder ob sie Schlauberger sind, welche sich heimlich über die Welt lustig machen,

C. Sundthansen pinx

Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Guillaume Romain Fouace. Stillleben.

wenn diese sie für ernst nimmt. Ich habe mit redlichem Bemühen des Sar's Schriften gelesen, um mir ein Bild von ihm zu machen. Ich habe einen Mann in ihm gefunden, der eine wühlende, ausschweifende Phantasie hat; die Phantasie einer Dampfschraube, welche die Tiefen aufwirft und in spritzendem Gischt an das Tageslicht schleudert. Ich selbst besitze in mir keine Ader, gleiches zu leisten, keine Lust gleiches zu wollen, Ich würde auch auf die Dauer diesen Pathos nicht vertragen können. Aber ich habe den Muth, mir zu gestehen, dass die Welt auch anders sein darf, als ich es bin, dass auch das mich Befremdende Daseinsberechtigung hat. Und so kann ich mir sehr wohl denken, dass es eine grosse Ergötzung des Geistes ist, in den Räthseln der Welt herumzuwühlen und mit ihnen in geistreichen Worten Fangball zu spielen. Herr Hegel that dies in seiner transcendentalen Philosophie — ohne dass etwas Greifbares dabei herauskam unter dem Beifall aller sich weise Dünkenden — Herr Pelladan, der kleiner ist als Hegel, thut es mit kühnen Bildern. Ich nehme ihn sehr ernst, wenn ich gleich nicht seinem Rosenkreuzler-Orden beitreten werde, wie ich jede selbstständige Geisteserzeugung ernst nehme: den Glauben der Wahehe oder eines anderen Niggerstammes ebenso sehr wie meinen eigenen.

Und so soll man sich es denn nicht verdriessen lassen, einen Carlos Schwabe zu studieren. Freilich ist nur ein Blatt in Aquarell von ihm in München (in der Secession) aber es kann ein Bild von dem Künstler geben, der mir als ein kommender Mann erscheint. Da ist eine Vertiefung in die Seelen, eine Innigkeit, die wohl an Praeraffaelitenthum mahnt, aber mir ausserordentliche selbstständige Kraft zu haben scheint. Ebenso hat Khnopff mir einen tiefen Eindruck gemacht: Ein Mädchen, das träumend den Kopf auf den Tisch gestützt, in die Welt schaut. Ein Freund frug mich vor dem Bilde, was es denn eigentlich darstelle. Wir schlugen im Katalog nach. «I lock my door upon myself!» heisst es dort. Ehrlich gestanden — ich bin dadurch nicht klüger geworden. Ich verstehe die Absicht des Künstlers nicht. Aber verstehe ich denn die Absicht des Künstlers, welcher die Venus von Milo schuf? Alle Jahre kommt eine neue Erklärung darüber heraus was sie soll und will und keine hat mir die Figur schöner erscheinen lassen, als sie nun einmal in ihrer das Verständnis hindernden Beziehungslosigkeit ist! Verstehe ich denn, was Tizian mit dem Bilde sagen wollte, welches man «Himmlische und Irdische Liebe» zu nennen sich gewöhnt hat! Und Hand auf's Herz, ihr Idealisten: Würdet ihr die übermächtige

Jungfrau mit den grossen Augen und dem ganz überirdischen Kinde verstehen, die auf Wolkenballen wie auf einem Felsen steht und die geflügelte Kinderköpfe, [illegible] Lebewesen, umschwirren; würdet Ihr den Mann im schwer gestickten Mantel verstehen der seine Krone auf einen Balken im Himmel absetzte, — wenn Ihr nicht das Christenthum, also den Gedankengang des Malers, so genau kenntet, wenn das Wort, das freilich hier nicht erst gesagt zu werden braucht, euch das Bild der Sixtina nicht erklärte, dieses so ausserordentlich mystische Bild!

Da ist auf der Ausstellung noch ein Mystiker vertreten Jan Toorop. Auch ihn verstehe ich nicht, auch habe ich die Erklärungen, welche den Bildern im Druck beigefügt sind, nicht gelesen. Weil ich so dem Ganzen nichts abzugewinnen weiss, urtheile ich nicht darüber. Vielleicht sind sie sinnvoll, vielleicht Unsinn — ich weiss es nicht! Das sechszehnjährige Fräulein, welches neben mir in der Ausstellung stand, wusste es viel besser. Sie wird wohl klüger sein als ich, weil sie mehr auf ihre Klugheit vertraut. Sie weiss aber auch ganz genau, dass eine Krinoline zu tragen geschmacklos ist, während sie vielleicht in fünf Jahren, wenn sie die Krinoline erst trägt, ebenso genau weiss, dass es geschmacklos sei, ohne Krinoline einher zu gehen. Während ich leider schon zu oft erlebte, dass sich Sinn in Unsinn und Unsinn in Sinn verkehrte! Es ist alte Volksweisheit, dass vieles Denken dumm mache!

José Velloso Salgado. Portrait.

Mit vollem Entzücken verweile ich stets vor Sartorio's harmlos erscheinenden und doch so tief durchdachten und empfundenen Arbeiten, obgleich sie sich auf allen deutschen Ausstellungen des allerschlechtesten Platzes erfreuen. Da ist eine bescheidene Feinheit, eine Anmuth der Linie, eine sinnende Tiefe, die sich nicht nach aussen geltend zu machen sucht, da sind so verborgene Tugenden, — dass es wohl noch einer guten Weile bedürfen wird, ehe der Italiener in weiteren Kreisen gewürdigt wird.

Das sind kommende Leute. Mir ist's eine Freude, sie zu begrüssen, eine Freude, welche mir aber die Lust an den Männern nicht nimmt, die schon da sind und die waren.

Vict. Müller gehört zu den Ausgegrabenen. Es scheint, als wenn der unglückselige Familienname auch auf ihm hemmend gelastet habe. Erst unlängst erzählte in diesen Blättern Georg Ebers von einem Müller, der bei Lebzeiten nicht zu rechter Anerkennung kam. Ein englischer Kunsthändler entdeckte den Orientmaler. Er mag des früh verstorbenen und bei Lebzeiten nur halb erkannten William Müller gedacht haben, eines von deutschen Eltern in England Geborenen, dessen orientalische Bilder jetzt in London auf's Höchste geschätzt werden. Victor Müller war ein freier Künstler, der lang in Paris gelebt und dort vielerlei gelernt hat. Damals verstanden ihn Wenige und wusste er selbst kaum, ob er die rechten Wege wandelt. Er ging Courbet nach und wollte den Velasquez nicht ganz verlassen. Es steckt viel ehrlicher Kampf in seinen Bildern. Er hätte neben Feuerbach stehen können und von diesem zu Lenbach den Mittelweg zu finden vermocht, wenn er mehr aus sich herausgegangen wäre. Aber er zog sich allem Anschein nach in sich zurück. Ihm scheint die Natur das

schlimmste Geschenk auf den Lebensweg gegeben zu haben, nämlich den Reichthum des Verständnisses fremder Kunst, den Mangel an Einseitigkeit, aus der heraus man allein ein grosser Künstler wird. Nur wer sich selbst mit sicherer Entschiedenheit in die Wagschale wirft, bringt sie zum Sinken.

Einer der Leute, deren Kunst sich erhielt, ist ferner Karl Stauffer-Bern. Ich zweifelte daran, als ich vor einem Jahre in Berlin die Sonderausstellung seiner Werke sah. Sie erschienen mir herb, fast unwirsch. In München zeigt sich der Werth der trockenen Sachlichkeit seiner Bildnisse. Sie stehen sicher auf ihrem Platz selbst neben Lenbach und das ist um so ehrenvoller, weil Lenbach dieses Jahr keinen Bismarck oder Moltke, kein Bild ausstellte, aus welchem ein Stück Weltgeschichte spricht, sondern solche, die meist nur durch rein künstlerische Eigenschaften zu uns sprechen. Und wenn man als Neuling durch die ganze Ausstellung ginge, ja wenn man als Fanatiker der Neuheit sie durchwanderte, so würde man doch vor Lenbach's Bildern Halt machen müssen. Alle Achtung vor der heiteren Frische, mit welcher der Belgier H. J. J. Richir seine Figur uns gegenüber stellt; volle Bewunderung den Londonern Charles W. Furse, der uns einen englischen Richter mit einer erstaunlich farbiger und individualisirender Kraft vorführt, und für Mouat Loudan mit seinen im Herausarbeiten der Tonfülle sich fast überschlagenden Mädchenportrait — an eigentlich künstlerischem Werth scheint mir aber nur ein Bildniss dem Lenbach'schen «Baron Tucher» und den Watts'schen Bildern gleich. Nämlich: Carl Marr's Portrait seines Vaters, welches mir schon im Vorjahre in Berlin in seiner schlichten Sachlichkeit den tiefsten Eindruck machte. Ich stelle es weit über die Werke der bestgezahlten Portraitisten unserer Grossstädte, über den wohl Mangels geeigneter Konkurrenz von der Oesterreichischen Gesellschaft verzogenen K. Pochwalski, über Leopold Horowitz, über Max Koner, obgleich dieser manchmal eine überraschende, in ihrer Keckheit wohlthuende Frische des Erfassens hat; und ich stelle ihm nur noch A. Delug zur Seite, welcher in einigen seiner Arbeiten eine prächtige Tontiefe erlangte, in der Frieden und Kraft vereint sind, während bei den Engländern die einst an ihnen gerühmte Sachlichkeit mehr und mehr unter der Kampfstimmung schwindet. Man vergleiche jene Arbeit der «Jünger» mit Alma Tadema's neben ihren fast schüchtern erscheinenden Bildnis des Malers Waterlow.

Stefano Farneti. Die Sonate.

Die Zeiten kommen und gehen, die Kunstwerke bleiben. Ich hoffe, so lange ich lebe, an einem Werk von Lud. Knaus den vollsten Genuss zu behalten. Man ist mit seiner Art vertraut, man kennt sie, er sagt uns nichts Neues. Er wirbt nicht um uns, wie man um eine Braut wirbt, er geht ruhig seines Weges und vertraut auf die alte Freundschaft.

Und er wird sich nicht irren in der Welt. Sein «Genügsamer Weltbürger», ein Kind, das mit einem alten Stiefel spielt, ist ein Genrebild, wie deren viel zu viele und viel zu schlechte gemalt worden sind. Aber Knaus ist nicht Schuld daran, dass Andere im Gehetze der Konkurrenz die Waare herunterbrachten und die Welt mit Misstrauen gegen sie erfüllten. Er hat sie in Deutschland eingeführt und ein ehrenreiches Künstlerleben hindurch hoch gehalten. Man muss ihn aber an der Konkurrenz, nicht an ganz anders gearteter Waare messen. Dazu bietet München eine treffliche Gelegenheit. Da ist eine ganze Bilderreihe von Werken von „Michael de Munkacsy", wie der Katalog sagt. Auch Knaus war in Paris, lange Jahre, auch er lernte vom Ausland, von den Engländern. Aber er hat nie wie Munkacsy, der einst Deutscher war, dann Magyar wurde, und jetzt, wie es scheint, Franzose ist, den nationalen Boden unter seinen Füssen fortgestossen, um sich höher zu schwingen.

Karl Stauffer. Portrait des Bildhauers Max Klein.

Und nun sieht man diese Munkacsy'sche Herrlichkeit vor sich. Es ist unglaublich, dass so viel koloristische Rohheit lange Zeit für Schick; dass so viel innere Verlogenheit lange Zeit für Realismus; dass so viel äusserliche Mache für grosse Kunst gehalten wurde. Ich würde es auch nicht glauben, hätte es nicht eine Zeit gegeben, in der ich selbst von dem Feuerwerk geblendet gewesen war!

Vorbei, Vorbei! Man gesteht seine Sünden, man hält sich aber nicht bei ihnen auf!

Wenn an der Kunst der nationale Werth gemessen werden soll, so stehen die Polen zweifellos weit über den Magyaren. Hier blos der äussere Schein, ein Hascher nach Glanz und Wirkung, hier eine wirkliche Kraft, ein entschiedener zielbewusster Ernst. Es bildet sich aus den Polen unverkennbar etwas künstlerisch Eigenartiges.

Wenn man gleich sieht, dass sie Anregungen bei ihnen aus Paris und München bekommen, so sind sie doch nicht Franzosen oder Deutsche zweiter Auflage, wie die Magyaren. Joseph v. Brandt, der in seinem «Gebet» abendliches Halblicht als Gegensatz zu Kerzen und Feuerschein in geschickter Weise verwandte, stellt die gründliche zeichnerische und malerische Technik dar: Es ist der Piloty der Polen — ich weiss nicht, ob unmittelbar als Lehrer, so doch als Anreger. Neben ihm, immer form- und farbensicher, steht schulebildend Alfred v. Wierusz Kowalski. Nennen wir noch Wl. v. Czachórski mit seiner zierlichen Feinmalerei — so haben wir die Münchener Polenschule in ihren Spitzen zusammengestellt. Neben diesen aber blüht reiches Leben. Es wäre der Mühe werth, dass uns ein Pole einmal genauer darüber berichte. Eine leidenschaftliche Frömmigkeit und eine noch heftigere Liebe zum Volksthum bricht sich durch. Die Kunst, welche aufgehört hat in die Ferne zu schweifen, die national und individuell wurde, hat bei den Polen die Farbe religiöser und politischer Partei angenommen: In der heiligen Familie von Z. v. Suchodolski, in der riesigen Darstellung des Elendes der Bergwerken des Ural von Wl. Schereschewski, einer malerischen Prachtleistung, und in zahlreichen anderen Bildern wirkt ein starker lebhaft erregter Nerv, ein entschiedener Freund, ein Drang nach Selbständigkeit, ernsteres nationales Leben als bei den glücklicheren, südlichen Nachbarn unserer Ostgrenze.

Ja, die Polen kommen rascher aus der einseitigen Genremalerei heraus als selbst alte Kunstnationen. So kann ich mich nur schwer der Uebersättigung der Darbietungen der Italiener und Spanier gegenüber erwehren. Es sind ja unter ihnen grosse Meister: Fr. Pradilla-Ortiz lässt auf seinem «Markttag» die südliche Sonne die Kleider der Menschen zu leuchtender Buntheit wecken! Aber er bändigt sie im Ton, er weiss sie zusammen zu halten. Man vergleiche sein Bild etwa mit dem des José Benlliure y Gill, «Einzug der Stierfechter in die Arena» und dann weiter mit dessen «Heiligen Franziskus». Wie ist es möglich, dass ein Mann, der ein so ernstes Bild schuf, der die Askese auch auf die Farbe zu erstrecken vermochte, wie bei dem unter Rosen gebetteten Todten, zugleich solche Kommödianten-Bilder fabriziren kann, wie das aus der

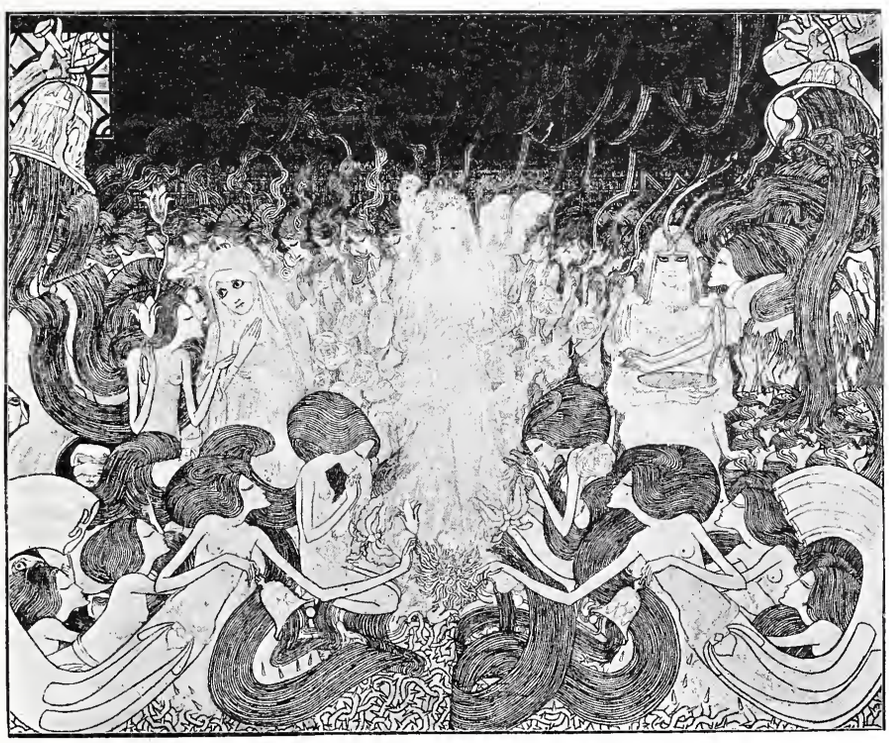
Zdzisław von Suckodolski pinx

Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heilige Familie.

Arena? Und um ihn viel Genossen: P. Salinas, Mariano Barbasan, Pio Joris, Gaetano Chierici, Cesare Tiratelli, Roberto Fontana, Augusto Correlli, J. J. Aranda, — Alles Leute, die so sehr selbst viel können, die ihre figurenreichen Darstellungen mühelos und unermüdlich hinmalen, die ihnen eine gewisse Lustigkeit zu geben wissen, so dass sie der Menge behagen, — sie alle bringen nichts Neues, sie kommen über das nicht hinaus, was sie in der Jugend erreichten. Es sind sehr fein abgestimmte Bilder, welche uns der Veronese Ang. dall' Occa Bianca über die Alpen zusendete, aber wir sind ungerecht genug, sie als Bekanntes hinzunehmen, zu erwarten, dass das von fernher Eintreffende uns neu und überraschend sei.



Jan Toorop. Die drei Bräute.

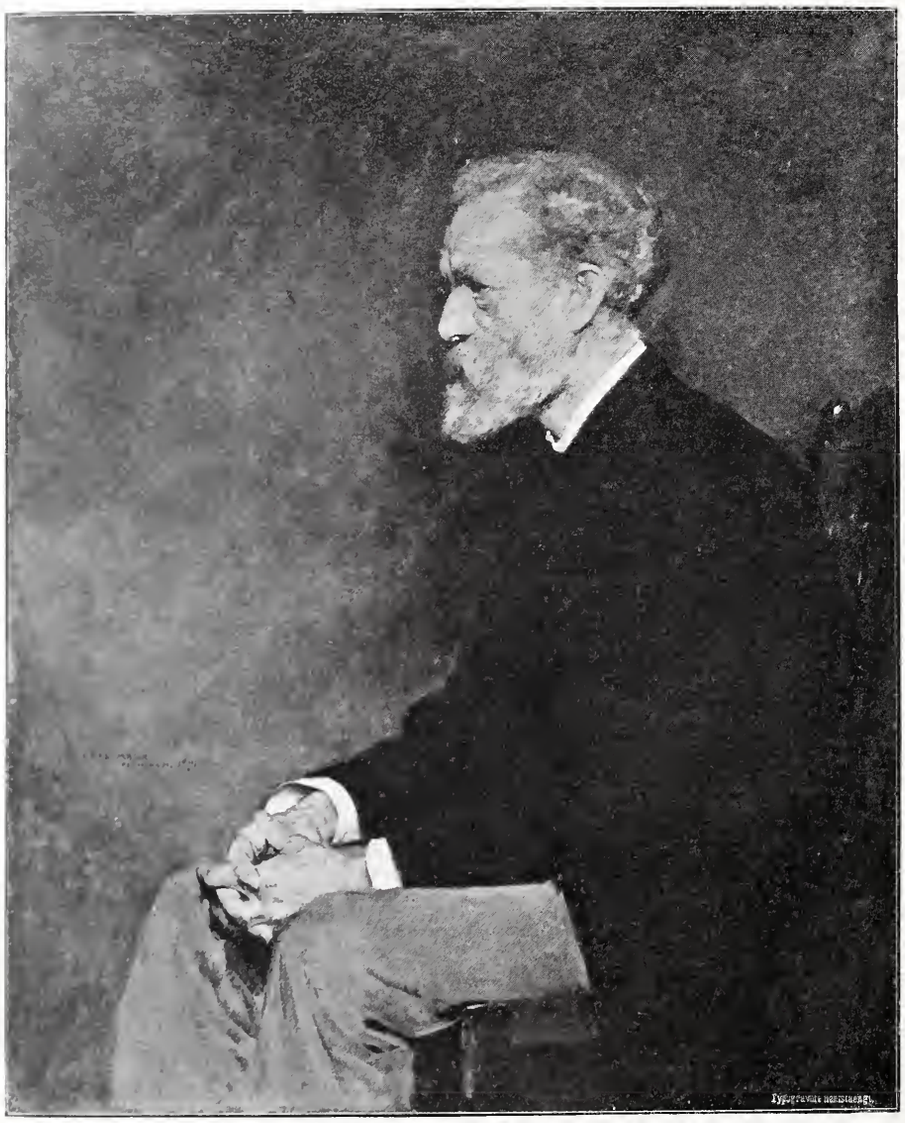
Einzelnes, wie das schöne grosse Bild des Vicen. Caprile, das vom Tragen eines Reisigbündels ruhende Mädchen, zeigen, dass man drüben nicht immer lacht und des Farbenschillers sich freut, sondern den gehaltenen Ton zu schützen weiss; ähnlich die Bilder des in Paris lebenden Tito Lessi in ihrer Farbenklarheit und Helligkeit, in ihrer eindringlichen Zeichnung. Aber es scheint, als wenn der merkantile Sinn, der über dem viel bereisten Italien ruht, seinen malerischen Söhnen die Musse zu eigentlicher Selbstvertiefung raube: Wenn man gute Bilder von Aranda sah, wenn man sich Corellis «Povera Maria» erinnert, — so erschrickt man über die Wunden, welche die geschäftseifrige Vielmalerei der italienischen Kunst schlägt.

In der Landschaft ist's ebenso, wenn gleich dort etwas weniger nach dem Dollar und dem Pfund unserer englisch redenden Mitmenschen hingeschielt wird. Ich werde eine Landschaft von G. Ciardi, von V. Caprile, von D. Sabioglio, A. Milesi, Zanetti-Miti und vielen der anderen tüchtigen Künstler Italiens stets zu würdigen wissen. Wenn ich in den italienischen Saal trete, finde ich den gleichen, sicheren, kräftigen Grundton ihrer Stimmungen seit Jahren wieder. Man befindet sich in einem vornehmen, wohnlichen Raum, ebenso, wie wenn man zu den Holländern zu Gaste ist. Dort sind's die grauen Töne Israels, Mesdags und ihrer Genossen, — hier ist das Licht farbiger, die Sonne goldiger. Unter den Landschaften möchte ich Zanetti's «Abend am Kanal von Burano» den Vorzug geben: Da ist tiefes Dunkel, grosse Tonruhe in den ernsten Schatten und doch eine ganz köstliche Leuchtkraft im Mondschein. Man sehe dies Nachtbild weithin durch die Säle leuchten; es schlägt die Wiedergabe der Sonnenhelle bei Anderen!

Man kann zweifellos bei den Deutschen eine grössere Regsamkeit spüren. Da ist auch im Glaspalast eine Reihe junger Münchener Künstler, die aus der Tiefe farbig schaffen und zwar in allen Gebieten der Darstellung. In Egger-Lienz nannte ich bereits einen. Unter den Landschaftern fielen mir Charles Palmié, Paul Hey, G. A. van Hees, H. Stockmann auf. Palmié's Versuch, denselben Gegenstand in viererlei Beleuchtnng zu malen, verdient eine hervorragende Würdigung. Fiel seine farbige Kraft schon in der vorjährigen Ausstellung auf, so zeigt sie sich diesmal befestigt und erweitert: Es steckt eine gesunde Kraft in dem jungen Künstler, dem es nicht auf den

liche» Farbenzusammenstellungen im fernen Süden von Reisenden berichten hört, . . . Weltumsegler mögen die Bilder auf ihre Wahrheit prüfen, während ich es nur auf das vage Gefühl der Glaubwürdigkeit hin thun kann.

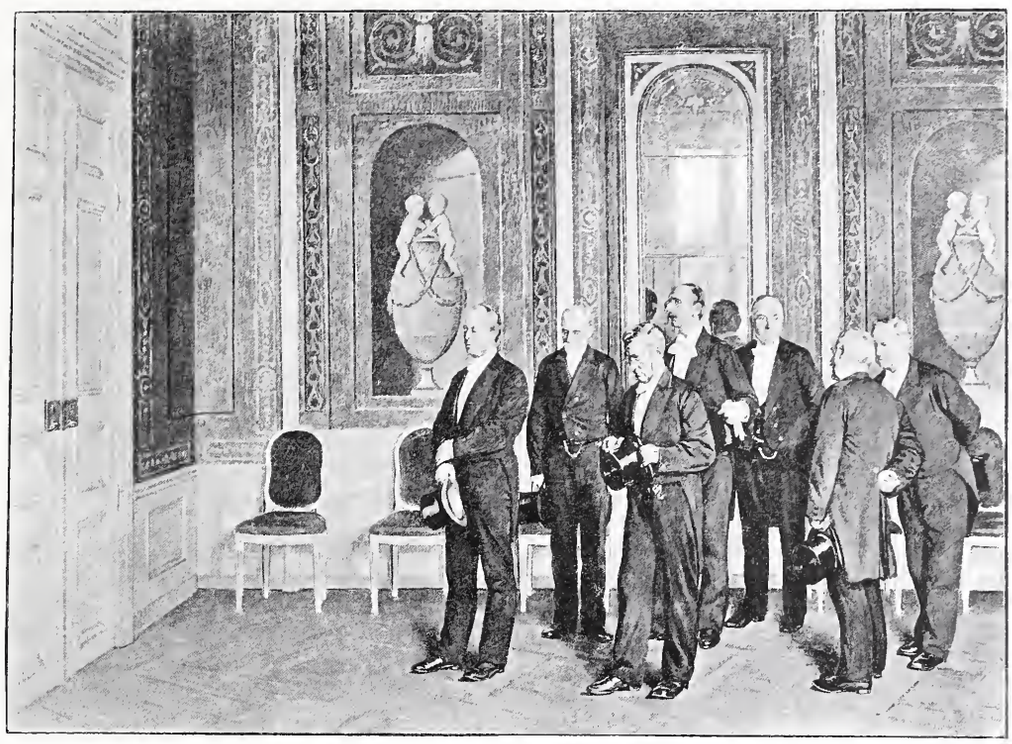
Aber auch nach anderer Seite ist dem Zug nach Wiedereroberung der Farbe weitere Folge geleistet:



Carl Marr. Portrait meines Vaters.

trächtlich über das Mittelmass, über die Mehrzahl der Gude-Schüler: Da ist ein schlichter Ernst, eine nordische Sachlichkeit, eine starke, für Stimmungsempfinden, die den Weitgereisten vor die Aufgaben, welche die fernsten Lande und das fremdartigste Licht ihm stellen, nicht zurückweichen lassen: Man glaubt ihm seine Tropen, selbst wenn man sie selbst nicht sah! Vielleicht ist das ein Vorwurf, nach dem, was man über «unglaub-

War Walter Firle einst einer der eifrigsten Verfechter der Lehre vom weissen Licht, so hat er jetzt Ton erlangt; ein so beweglicher Künstler, wie Ch. L. Bokelmann, griff alsbald, namentlich in seinem schönen Werke «Allein» in diese Richtung ein, eine Fülle von jungen Kräften folgte ihm. Man kann sie aus allen deutschen Kunststädten finden, die Werke dieser Art: Max E. Giese in Dresden erweist sich



Axel Helsted. Die Deputation.

als ein frisches, vielversprechendes Talent, Jacques Schenker, der unter englischem Einfluss stehende tonfeine K. Heffner, H. v. Volkmann und andere tüchtige Künstler der Karlsruher Schule, A. Fink in München, — Alle diese und viele Andere zusammen bilden eine Gesammterscheinung deutscher Kunst, die sich mit den Darbietungen anderer Nationen im Glaspalaste mit schönem Erfolg vergleichen lässt.

Es ist dies freilich nicht Kunst grösster Art, freilich nicht das Neue, das Ueberraschende, es sind die Werke nicht Ecksteine der Entwicklung des Schönheitsgefühles. Es sind Bilder, welche aus unserer Zeit für unsere Zeit gemalt wurden, tüchtige Werke, die zum Schmuck eines Zimmers trefflich geeignet erscheinen.

B. Pinell. Adagio.

Nur einige Arbeiten seien noch herausgegriffen, welche aus dieser mittleren Stellung in ganz verschiedener Weise sich abtrennen, Gegenüberstellungen, die die grosse Vielseitigkeit unserer Zeit bekunden mögen.

Zwei Genrebilder: Des Dänen Axel

Heilted grosse «Deputation», eines jener Bilder, über das sich ein eigener Aufsatz schreiben liesse und das darum Vielen als besonders geistreich erscheinen wird: Man lese nur in den Köpfen der sieben bebackten Herren.

Da ist eine eindringliche Nüchternheit der psychologischen Behandlung, die sich mit der Nüchternheit des Tones, der Sachverständigkeit der ganzen Behandlung deckt. Ständen die Vorderen nur richtiger auf dem Boden, in dem sich ihre Absätze einzudrücken scheinen. Als Gegensatz des Wieners B. Pinell «Adagio»: ganz Ton, ganz umspielt vom Halblicht des dämmernden Zimmers.

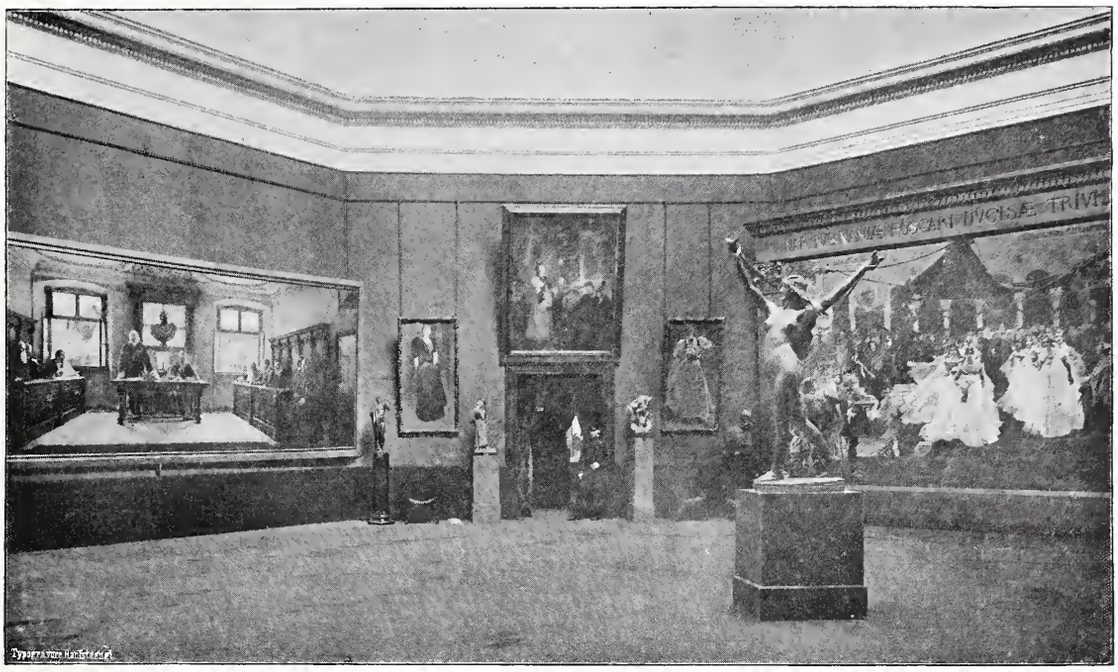
Zwei künstlerische Versuche: Des in Prag lebenden, durch sein kräftig realistisches Bild «Mord im Hause» bekannt gewordene J. Schikaneder «Contemplation», eine Komposition aus im rechten Winkel sich durchschneidenden Graden, aus den Wagrechten, welche Strand, Welle und Horizont darstellen, und der schlicht lothrechten Mönchsgestalt. Und als Gegensatz ein farbiger Versuch des Dänen W. Ole Bracen, der die Abendsonne über dem Dorfe niedergehen lässt, so dass der volle alle Form auflösende Lichtblick gerade noch über dem Firste eines Hauses in gelben Massen im Bilde steht.

Zwei Frauenbilder: Vom Franzosen L. Doucet ein lebensgrosser Akt, prächtiges Fleisch in voller Nacktheit, aber gemalt ohne Lüsternheit, mit redlichem Streben und trefflichen Gelingen den Feinheiten der Haut nachspähend; und vom Belgier Hermann Richir eine völlig bekleidete rothhaarige Gestalt, hingeworfen in raschen Strichen, ein verführerisches Weib, ein solches, das zu verführen gewohnt ist und das der Maler selbst «Verdorbenheit» nennt.

August Dieffenbacher pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Verstossen.



Das Vestibul der Secessions-Ausstellung

II.

DIE SECESSION.

Im Kuppelsaale des neuen Ausstellungsgebäudes der Secession hängen nur vier Bilder, die an Grösse sich fast gleich sind, an künstlerischem Inhalt aber so sehr widersprechen, dass man sie geradezu als Merkmale der Vielseitigkeit unserer Zeit und zugleich des Strebens der Secession betrachten kann, nicht eine Kunstpartei, sondern ein Sammelpunkt für Strebende aller Richtungen zu werden.

Da sind zunächst zwei Bilder von José Villegas, dem in Rom lebenden Spanier, «Triumph der Dogin Foscari» und «Der Meister stirbt»; dann ein Werk des in England wirkenden halbdeutschen Hubert Herkomer, «Eine Magistratssitzung in Landsberg»; und ein Bild des in München ausgebildeten Polen Waclaw Szymanowski, «Das Gebet». Sie sind alle vier so umfangreich an Fläche, dass man an ihnen nicht wohl vorbeigehen kann, ohne sie zu betrachten und sie unter sich zu vergleichen.

Hätte ich Censuren zu vertheilen, hielte ich mich kraft ästhetischer Bildung für einen Lehrmeister oder gar für einen Richter in der Kunst, bei dem das «Kunstgesetz» das Urtheil bedingt, — und zwar meine ich hier das Gesetz der jetzt noch vorwiegend gültigen romantischen Aesthetik, — so würde ich erklären: Im Können bekommt Censur 1 Villegas, Censur 2 Herkomer, Censur 3 Szymanowski. Und wenn ich mich als Kunsthistoriker befrage, der der Welt Lauf in ihren Bildschöpfungen studierte, und dem den Preis zuerkenne, welcher die «Schönheit» am höchsten schätzt und am eifrigsten bildet, so würde ich die gleiche Censur austheilen müssen. Fragt mich aber einer, welchem Bilde ich nach meinem künstlerischen Empfinden die erste Stelle zuweise, so verändert sich die Reihenfolge sofort: Nummer eins dem Polen, Nummer zwei, ja sogar um den Abstand anzudeuten, Nummer drei dem Engländer und Nummer vier oder fünf dem Spanier.

Das Empfinden ist ein Ding, das sich nicht leicht mit Gründen und Worten vertheidigen lässt. Ich versuche es, obgleich ich weiss, dass es nutzlos ist, überzeugen zu wollen, wo es nur darauf ankommt, seine

eigene Stellung zu den Kunstwerken zu kennzeichnen, sich in seinen Ansichten zu vertheidigen.

Ich sehe da auf Villegas' venetianischem Bilde ein ganz ausserordentliches Können in der Zeichnung und im Malen. Jede Einzelheit wurde von ihm kunstvoll, glänzend dargestellt. Wer hätte vor ihm je gewagt, einen so brändrothen Teppich von solcher Ausdehnung so sorglos hinzustreichen; wer hätte je das Flittern und Glitzern der kostbaren Gewandungen lebhafter und zugleich bei allem Glanz der Gesammtwirkung nüchterner und sachlicher vorgeführt.; wer kann tiefere Studien gemacht haben nicht blos hinsichtlich der Oertlichkeit und der Kleidung, sondern auch unter den edlen Frauen und Mannern Venedigs, um sein Werk mit einer Fulle von Schönheit auszustatten; und dazu sind die ernsten Leute ernst, würdig; die Harmlosen harmlos, heiter; die Gelangweilten langweilig; und die Freudigen kräftig erregt geschildert. — eine endlose Stufenleiter der künstlerischen Tonmittel, — und wie schon gesagt, ein schier endloses Können.

Gabriel Max. Schlecht gelaunt.

Und doch: Ich glaube Villegas das ganze Bild nicht! Ich bin nicht überzeugt, dass es anno dazumal in Venedig so zuging; ja ich glaube nicht einmal, dass Villegas meint, es sei so zugegangen; ich sehe nur Marionetten sich bewegen, nicht Menschen. Liegt's an meinen Augen oder am Bilde? Die Leute stehen für mich nicht im Raume, sie haben keine körperliche Tiefe. Sie scheinen auf Papier gemalt und auf den Hintergrund aufgeklebt. Sie brauchen keinen Platz hintereinander, sondern nur neben- und übereinander. Solcher Leute gehen auf einen Quadratmeter einige Tausende, da ihnen die Ellenbogen und die Hüften fehlen. Sie stossen sich nicht, sondern schieben sich wie Spielkarten hintereinander!

Ich sehe im Bilde eine Brücke. Hintereinander kommen auf ihr sechs Jungfrauen daher. Es mag also wohl von der Ersten bis zur Letzten zehn Schritte weit sein, bis zu jener, welche noch drüben auf der Treppe steht, etwa fünfzehn Schritt. Gut! Aber daneben sehe ich in's Meer hinab, sehe zwei breite Kähne hintereinander, sehe tief unten immer noch ein gutes Stück des Wasserspiegels; und hier ist's mindestens dreissig Schritt weit bis zu jener Treppe und den darauf stehenden Figuren. Da liegt zweifellos ein perspektivischer Fehler vor. Aber das wäre ja ziemlich gleichgiltig, die Bilder werden ja nicht als Examenaufgaben in der Wissenschaft der Perspektive gemalt.

Schlimmer ist's, dass man den Dingen selbst, den Schiffen und dem Wasserspiegel, den Menschen und der Oertlichkeit ansieht, dass sie so nicht vorhanden sein können, dass nicht der perspektivische Fehler stört, sondern dass man ihn geradezu mit dem Auge sucht, um sich das Bild zu erklären, welches eben räumlich nicht zusammen geht.

Schlimmer noch ist's, dass man zu erkennen glaubt, den Maler haben im Grunde genommen seine Menschen gar nicht sehr tief in Anspruch genommen. Es kam ihm auf ein paar mehr oder weniger nicht an, er konnte seine Anordnungen so oder anders machen, es trieb ihn kein innerer Drang gerade zu dieser Gestaltung. Virtuoso heisst ursprünglich ein Mensch von Tugenden. Das Können ist eine der grössten Tugenden des Künstlers. Wehe ihm aber, wenn das Können allein entscheidet, wenn er Virtuose wird. Die Kunst will gekonnt, aber vor allem empfunden sein. Es ist nicht abgethan mit der Kunst der Wiedergabe, es muss selbst gefühltes Leben in die Gestalten. Und das eben gibt das Modell und die Technik allein nicht her, das stammt vielmehr

Franz Stuck. Glühwürmchen.

vom Maler selbst. Ich sehe zwar hier Bilder von Villegas, ich lerne seine grossartige Meisterschaft im Malen kennen, aber ich sehe nichts vom Künstler: Meisterwerke mehr als Menschenwerke! Und mir behagt nun einmal das Kunstwerk nicht recht, welches wie ein Erzeugniss unpersönlicher, ja göttlicher Vollendung vor mir erscheint; sondern jenes, in dem ich als Mensch den schaffenden Menschen erkenne.

Den vollen Gegensatz zum römischen Spanier bietet der münchner Pole. Er malt eine Menge Volkes, das vor einem Altar kniet, unter den Streifen eines Sonnenlichtes, welches die vom aufgewirbelten Staub erfüllte Kirche schräg durchschneidet. Auch ihm kommt's auf ein paar Leute mehr oder weniger im Bilde nicht an. Er malt eben eine Menge, so Viele als möglich, ohne Rücksicht auf den Einzelnen; und malt sie in riesigen Verhältnissen: Der vorn knieende Bauer hat etwa doppelte Lebensgrösse. Hinter ihm steht eine ungezählte Schaar, eine absichtlich unzählbare.

Warum so Viele, warum so gross? Weil er es so wollte, ist die gerechte Antwort. Eine Menge Menschen hat eine bestimmte Wirkung auf das Gemüth, namentlich wenn sie eines Gedankens ist: Der Pulsschlag Vieler kommt in Takt, er durchdröhnt jeden Einzelnen in hellerem Schlage und erschüttert ihn tiefer. Der Maassstab spricht ja auch seine Sprache; und Grösse heisst nicht mit Unrecht sowohl räumliches als geistiges Hervorragen vor Anderem. Der Pole that recht, sein Bild so umfangreich zu machen, dass es gross wirkt. Der Inhalt freilich ist einfach, gewiss Vielen zu einfach für eine so ausgedehnte Leinwand. Die Farben schlagen im Licht in's Grelle über, verschwinden fast gänzlich im Ton des Schattens. Da ist freilich nicht Alles reif und fertig. Aber da ist im Ganzen ein grosser Schwung,

... Raum Tiefe, in den Gestalten gemeinsames Leben, ... Bild eine starke Kraft der Empfindung, die das reale ... Streben zur Einheit bändigt und dem naturwahren Ein... die Kraft künstlerischer Geschlossenheit giebt. Es ... eine heisse Brunst in dem Bilde, man muss ... spanischen Religionseifer kennen, um ihm gerecht zu ... werden, dies betende Volk bei sich zu Hause geschen ... haben, um zu erkennen, dass hier der Maler nicht als ... kühler Beobachter vor dem Thore des Bildes steht, ... sondern dass er im Bild lebt; dass er nicht blos ein Könner, sondern auch ein geistig Ergriffener ist. Realisten nennen sie sich wohl beide, diese Maler zweier katholischer Welten. Auch Villegas malte in dem «Tode des Meisters», nämlich dem Tode eines aus der Arena in eine Kapelle getragenen Stierfechters, das Gebet. Der Verwundete liegt auf der Bahre, seine Geliebte beugt sich auf ihn nieder, seine Kampfgenossen umstehen ihn, der Priester waltet seines Amtes; alle gleichfalls in Lebensgrösse: Aber trotz des vorquellenden Blutes erscheint auch hier der Maler nicht innerlich erregt, sondern wie ein Unbetheiligter, der ruhig zuschaut, wie die Scene sich abspielte, er freut sich immer wieder, noch ein hübsches Detail beizufügen, durch ein Stück Kopf oben und nöthigenfalls noch ein Paar Beine unten die Zahl der Trauernden im Hintergrund zu vermehren: er verliert die Stimmung, um ein meisterhaftes Bild zu malen. Der Pole aber streicht mit leidenschaftlichem Armschwenken sein Bild aus dem Rohen zusammen: Er will sich der Welt im Bilde offenbaren, nicht blos ein schönes Bild malen. Und es gelingt ihm, wenigstens mir gegenüber. Er erweckt einen Ton in mir, der stärker ist als die kritische Regung.

Herkomer ist mehr und mehr ein vornehmer Mann geworden. Unter die «Verrücktheiten» der Engländer gehört bekanntlich die, dass sie ihre angesehenen Künstler sehr gut bezahlen. Und so kann er sich denn seine Vorwürfe ohne Rücksicht auf den Geldbeutel wählen. Wie Watts die besten Bilder, die er schuf, für sich behielt, um sie der britischen Nation zu schenken, so braucht auch Herkomer nicht mit seinen Werken hausieren zu gehen. Passirte in jenem «spleenigen» Lande doch neulich das Unerhörte, dass nämlich die Künstler selbst das Bild eines Genossen, des Madox Brown, kauften, um es der Nationalgalerie zu schenken und so das ihnen falsch erscheinende Urtheil der gelehrten Leiter dieser Anstalt zu verbessern.

Herkomer's Bild ist ohne Zwang, aber doch streng nach architektonischen Linien geordnet, je eine Bank mit Rathsherren links und rechts, in der Mitte der Bürgermeister und sein Beisitzer vor dem dunkeln Fensterpfeiler. Zu den zwischen den Gruppen liegenden Fenstern hinaus gleitet der Blick auf den Markt von Landsberg. Das ist trefflich gedacht, so ohne alles Brimborium, wie bei einem guten alten Bild der Renaissance, dem es in der Anordnung ähnelt. Wenn das Ganze nur leuchten und sich im Licht von einander trennen wollte. In der Stube ist's fast so hell wie auf dem Markt, überall ein sanftes, goldiges Braun, ein Ton, der an das Aquarell mahnt und nicht recht in die Tiefe geht. Wir haben uns in jüngster Zeit eine so schöne Farbigkeit im Tiefton vorführen lassen, dass sie uns hier besonders fehlt. So auch in Herkomer's zweitem Bilde, einer grossen Landschaft «Frühlingsabend». Ich wüsste in aller Welt kaum Einen, der das Bild feiner, vornehmer, ruhiger zu malen vermöchte; ich wüsste mir auch kaum einen besseren Zimmerschmuck und bin sicher, dass, wenn das Bild für sich allein hängt, die besonnte Wiese Leuchtkraft genug und das Ganze hinreichende Tiefe erhält, um den angenehmsten, fast hätte ich geschrieben wohnlichsten Eindruck zu erwecken. Aber neben dem, was die neuere Kunst jetzt an Ton leistet, hält diese koloristische Feinfühligkeit nicht Stich, flacht das Bild sich ab. So wenig ich nun zu den Leuten gehöre, welche die Bilder danach beurtheilen, ob sie sie besitzen möchten, die also glauben, dass die Kunst, welche in ihre barbarischen «Salons» in der Thiergartenstrasse oder am Opernring oder in der Maximilianstrasse nicht passe, eigentlich keine Kunst sei — so wenig kann ich mich entschliessen, wegen ihrer «Wohnlichkeit» Herkomer's Bilder für Andere überragend zu halten. Er ist eben selbst «elegant» geworden und malt die Dinge mit ein wenig zu gut gepflegten Händen. Einst hat er derber zugegriffen und mir, dem noch nicht ganz von Europa's Höflichkeit Uebertünchten, war's wohler dabei! Anderen, eleganteren Leuten, mag er freilich jetzt immer besser behagen.

So also sieht's beim Eintritt zur Secession aus. Keineswegs ist es so erschrecklich, wie Viele fürchteten und Andere hofften. Auch hier zeigt sich die Kunst nicht einheitlich, nicht als von einer einzigen Schule, der «modernen», geschaffen, sondern in der Entwicklung, als ein Nacheinander, nebeneinander an die Wände ver-

Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl.

Robert Haug pinx.

Am Rhein.

theilt: Villegas belehrt uns, dass nach seiner Ueberzeugung das Schöne und Grosse in der Geschichte zu suchen sei — er ist im Grunde noch ein echter Romantiker; Herkomer zeigt uns, dass die Menschen von heute, im geschichtlichen Sinne erfasst, ebenso gut malenswerth seien als die alten, er sieht in Landsberg noch die Stadt der Renaissance und bildet somit

Führer der Secession, schritt, überkam mich vor Allem der Eindruck des Wohlgefühles darüber, dass die Ausstellung trotz dieser Vielseitigkeit doch ein geschlossenes Ganze bilde. Ich habe wohl nicht leicht eine aus aller Herren Länder zusammengetragene Sammlung moderner Bilder gesehen, die als Ganzes so den Eindruck besonnener Wahl macht, die so als künstlerisch ge-

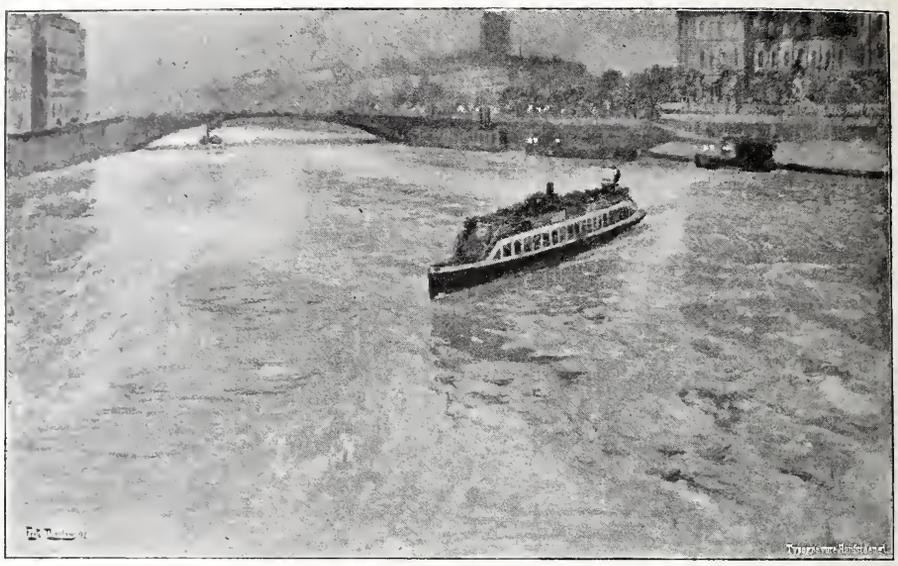
Albert Edelfelt. Im Bügelzimmer.

in der Entwicklungsreihe den Uebergang; und Szymanowski fragt nicht mehr nach den Alten, er malt künstlerisch selbst Erlebtes: Aus der Nachempfindung von «Unserer Väter Werk» zur Schaffung eigener Werthe. So stellt auch in der ganzen Ausstellung der Secessionisten sich ein Werdeprozess dar. Und es ist gut so — denn fertige Kunst ist der Tod des Schaffens!

Als ich zum ersten Male durch die schönen Räume des neuen Baues, freundlich geleitet von einem der

schlossene Gallerie auftritt, wie man es sonst wohl bei lokalen Ausstellungen gelegentlich beobachten kann. Und durch diese entzückende Einheit wurde wohl auch das Urtheil befangen. Jeder Maler weiss, dass sein Bild auch für ihn unter anderer Beleuchtung anders wirkt, dass die Halbtöne, welche sich durch die Abdeckung mit Stoff und die hohe Lage des schon altersblind werdenden Glasdaches im Glaspalast über die Bilder versöhnend breitet, andere Wirkungen hervor-

rolen als das entschiedene, kritischere Licht des Neubaues der Secession. Und Jeder, der Ausstellungen zu besichtigen gelernt hat, weiss weiter, dass seine Stimmung mit ins Urtheil einfliesst, dass es ein zweifelhaftes Erkennen abgibt, wenn er ein Werk, eine Sammlung nur einmal sah, dass den Müden langweilt, was den Frischen vielleicht entzückt, dass bei ernster Stimmung beleidigt, was durch ein Glas in guter Gesellschaft getrunkenen Weines betrachtet, auf's angenehmste erwärmt.



Fritz Thaulow. Die Seine im November.

Wer hierher kommt, sagte ich mir beim ersten Durchwandern der Ausstellung, um sich vor Lachen auszuschütten, oder in bitterem Weh auszuweinen, wer die Absicht hat, über den Sieg der Modernen zu jubeln oder über den Verfall «echter» Kunst zu hadern, wer nach Stoff sucht, die alte Kunst zu verhöhnen oder über die junge sich zu entrüsten — sie alle finden nicht ganz ihre Rechnung. Oder sehe ich falsch, erkenne ich den Umschwung nicht mehr ganz, sehen Andere, welche weniger im Getriebe der Kunst stehen, das Fremdartige dieser modernsten Ausstellung so sehr viel deutlicher wie ich, dass sie doch sich gezwungen fühlen, Stellung zu ihr zu nehmen?

Die beste Prüfung ist, in Gesellschaft solcher Leute einmal die Ausstellung zu durchwandern, die anerkannter Weise «von Kunst nichts verstehen». Leider sind ja solche allerwegen schnell gefunden. Und da spielte mir denn der Zufall einen verständigen Freund dieser Art und zugleich dessen Notizen in die Hand, auf welchen er die Bilder in seiner Weise geordnet hatte, und zwar nicht in der Absicht, eine Kritik zu schreiben, sondern lediglich für seinen Privatgebrauch.

Eine Beobachtung hatte mich schon beim ersten Durchwandern stutzig gemacht. Es ist da eine kleine Anzahl von Arbeiten, die, ohne eigentlich auffällig zu sein, doch aus dem Rahmen der Ausstellung herausfällt. Auch mein Gewährsmann hatte sie, und zwar beifällig, angemerkt. Am merkwürdigsten erscheint mir nach dieser Richtung des Berliners Carl Saltzmann Seestück «Das alte Serail in Konstantinopel», welches in seinem orientalisch weissen Sonnenlicht im vorigen Jahr in Berlin klar, ruhig, einheitlich, bildmässig wirkte. Saltzmann that bitter Unrecht, das tüchtige, wenn auch nicht hervorragende Bild an die Secession zu senden. Hier wirkt es kalt und bunt, es hat etwas vom Aussehen des Farbendruckes angenommen. Aehnlich ergeht es mit Max Koner's Kaiserbildniss. In Berlin war es mir schon etwas zu farbenfreudig erschienen, in München schreit es gellend auf! Viel besser hält sich desselben als Portraitist trefflichen Künstlers Bildnis eines Seeoffiziers. Paul Kiessling in Dresden hat drei sehr sorgfältig gemalte Akte in einem Rundbilde vereint. Aber obgleich sie hell leuchten, wollen sie sich nicht in diese Ausstellung schicken, haben sie nicht jene Toneinheit, welche alle besseren Maler neuer Schule auszeichnet, nämlich die durch die jeweilige Lichtquelle bedingte. Auch Gabriel Max gehört in diese Künstlerreihe. Er wird sich nicht zwingen können, modern zu werden. Sein Affenbild ist eine vortreffliche Leistung, aber sie gehört einer anderen Kunstwelt an, als jener, welcher die Jungen zustreben. Gewiss ist's schön von den älteren Meistern, wenn sie fortstrebend die Leistungen Anderer würdigen. Aber selten werden sie selbst sich ändern. Wahre Kunst kommt aus tiefstem Innern, man lernt sie nicht im Handumdrehen!

Freilich — die Kunst schreitet jetzt rasch. Vielleicht nur einmal ging die Hast nach dem Neuen gleich nervösen Schritt: Nämlich im 15. Jahrhundert, als man die Gesetze der Perspektive, der zeichnerischen wie der

malerischen fand; als man den Reliefstil der älteren Kunst zu verlassen und im Bild einen Vorgang im Raum darzustellen lernte. Auch damals war das Spielen mit den eben Ergründeten, mit den übertrieben angewendeten Verkürzungen, das erste Ziel der Kunst. Selbst ein so besonnener Meister wie Mantegna malte einen über dem Beschauer stehenden Jüngling in einem Deckgemälde perspektivisch so «real», dass man nur seine vor den ihn tragenden Balken vorragenden Fusszehen, ein Stück des Leibes und die Nasenlöcher von unten sieht! Es will junges Können sich eben zunächst bethätigen. Das 19. Jahrhundert machte die Entdeckung des Freilichtes, eine kaum minder grosse, als die der Perspektive, und sie begann alsbald in Freilicht zu schwelgen. Alles, das Unmöglichste musste gewagt, das System bis zum letzten Ende geführt werden, selbst wenn man nur Nasenlöcher von unten zu sehen bekam! Die Hauptsache war: Beherrschung der neuen Auffassungsweise, Freiheit der Bewegung innerhalb dieser.

Perspektive ist ja zunächst keine Wissenschaft — es ist eine durchaus einfache, naturgemässe Beobachtungsweise.

Alessandro Zezzos. Der Pflug.

Giotto zeichnete die Figuren an die Wand, wie sie sind, das 15. Jahrhundert zeichnete sie so, wie es sie sah: Das ist der Unterschied. Der Arm des Menschen hat seine durch das Verhältniss bestimmte Länge: Diese Länge erhielt der Arm im alten Bilde. Man sieht aber den auf das Auge zu weisenden Arm ohne jede Längenausdehnung in reiner perspektivischer Verkürzung — und diese Schwierigkeit darzustellen reizte die Maler, seit ihre Absicht darauf ausging, den realen Eindruck zeichnerisch zu gestalten. Erst nachdem sie dies gelernt hatten, suchten sie die mathematischen Gesetze für ihr neues Können. Die Alten unter den damals Lebenden werden gewiss auch die Neuheit der Perspektive geläugnet und auf ihre Werke hingewiesen haben, die ja schon bis zu einem gewissen Grade perspektivisch gehalten waren. Neu war aber doch das Durchdringen des Sehens mit der Absicht auf Raumdarstellung, welche den idealen Goldgrund verschwinden machte und die bisher verachtete Ferne, Feld und Wald, Meer und Berg nun auch als sehr malerisch erscheinen liessen. Erst die Perspektive schuf die Möglichkeit einer Landschaftsmalerei!

Es gab auch in der Kunst unserer Zeit schon längst ein Zusammenfassen der Einzelfarben der Gegenstände zum Ton, schon längst Stimmungsmalerei, ehe das Freilicht aufkam. Ganz neu ist nie etwas in der Welt. Neu ist aber das völlige Durchdringen mit der Absicht, nicht die Farbe des Gegenstandes im Bilde wiederzugeben, sondern den Ton, den er unter bestimmten Lichtwirkungen hat. Zeichneten die Maler mittelst der Perspektive die Dinge, wie sie sie sahen, nicht mehr wie sie sind, so malen auch die Freilichtmaler die Dinge nicht, wie sie jedes Ding für sich sehen, sondern wie es ihnen im vollen Zusammenhang der augenblicklichen Umstände erscheint: Also den rothen Mantel im Tageslicht fast weiss, in der

Nacht (Goltz u. s. w. Und das, was die Welt erschreckt, ist die Kühnheit, mit der die Maler von 1903, wie die von 1403, um das neu erschlossene Gebiet völlig zu beherrschen, an dessen Grenzen stürmen, mit der sie gerade dort einsetzen, wo der Zwiespalt am deutlichsten sich zeigt, wo die Darstellbarkeit des Eindruckes zweifelhaft oder doch besonders erschwert ist.

So kommen die «verrückten» Bilder zu Stande, über welche die Welt ablehnend den Kopf schüttelt, die mein Gewährsmann in einer Reihe zusammengestellt hatte, die als Kopf das Wort «scheusslich» trug: Warum malt ein Künstler das? Was hat er für einen Zweck, die Welt und ihr Schönheitsgefühl durch die Kunst zu beleidigen? Ist ein solches Bild nicht einfach unverantwortlich?

Also entrüsteten sich die Leute doch über diese Ausstellung, war ich doch schon viel zu sehr eingeschworen in die moderne Kunst, um zu erkennen, wie stark der Umschwung sich bei den Bildern der Secession offenbart, wie ruhig das schon auf mich wirkt, der ich der jungen Kunst und ihren Stürmen öfter im Leben begegnete, was Andern, Unbefangenen geradezu in Zorn bringt.

Denn schliesslich könnte man doch diesen Entrusteten zurufen: Lasst die Leutchen doch! — Es schadet dir ja nichts, dass hier ein paar Bilder hängen, die dir missfallen; sieh nicht hin, wenn sie dich ärgern. Gewiss, der Mann hätte ja auch das «Kätzchen am Milchtopf», «Schön Suschen» oder den «Ersten Rauchversuch» malen können, Bilder, bei welchen du dir doch etwas denken kannst und die er sicher leichter verkauft!

Ich mochte ein paar solcher den Zorn weckender Bilder aus der Ausstellung herausgreifen, «Anti-Pifke-Bilder» wie sie Max Liebermann einmal mir gegenüber nannte, weil er als echter Berliner unter «Pifke» den echten Philister versteht: Da ist z. B. Ludwig von Hofmann mit seinen «Urmenschen», Julius Exter mit seinem «Mutter und Kind», Benno Becker mit dem «Brand», Graf Leopold von Kalckreuth mit seinem «Abend», Otto Eckmann mit seinem «Malerei und Musik». Die Secession hat die «wildesten» Sachen dieser Künstler, wie es scheint, einstweilen zurückgehalten. Oder tausche ich mich wieder, ist es abermals die verwandte Umgebung, welche das Ausgestellte mir so viel zahmer erscheinen lässt?

Was wollen diese Leute? Sie malen einen Eindruck und sie thuen recht daran, ihn ohne Rücksicht darauf zu malen, ob ihr Bild der Welt behagt. Wenn sie nicht mit bunten Läppchen und Lichtschirmen im Atelier sich eine farbige Natur zusammenstoppeln — wie es wohl manchmal geschehen mag — sind sie sicher in ihrem vollen Rechte. Sie legten dabei anfangs geringen Werth auf den Gegenstand. Ein wahr dargestellter Kohlkopf ist ihnen mehr, als eine verlogene Schilderung des Heiligsten. Früher stellte man «das Ding an sich» dar, jetzt war die Sachlichkeit überwunden, die rein künstlerische Seite des Schaffens auf den Schild erhoben. Weg mit allen Systemen! hiess das neue System!

Der Mensch hat nun aber einmal die dumme Eigenschaft, sich etwas denken zu wollen. So sehr man sie bekämpft, sie kommt immer wieder. Fragt mich da mein Freund vor einem Bilde, was er sich bei diesem zu denken habe?

«Denken!» rief ich ärgerlich: «Müssen Sie denn immer denken. Bilder sind zum Anschauen da, sind nicht Rebusse! Was denken Sie sich denn, wenn die Sonne in Ihren Garten scheint? Oder, wenn Sie von der Höhe zum Rhein hinunter blicken? Da freuen Sie sich mittelst der Sinne, ohne dass dabei Nüsse geknackt werden müssen!»

Aber ich sehe es immer deutlicher ein: Es geht nicht ohne etwas Grübelei, es geht nicht mit der reinen Sinnesfreude allein ab. Nachdem die Maler lange genug die Kohlköpfe malten, zuerst in weisser Tagessonne, dann in kaltem Blaulicht, dann völlig aufgelöst in abendlichem Roth oder in der gelbgrünen Stimmung des von Reflexen durchzogenen Waldes, nachdem sie das ganze Gebiet der Stimmungen beherrschen gelernt hatten und die Register der Töne auf der grossen Orgel der Natur sicher zu ziehen wussten, tauchen ihnen wieder unwillkürlich Gedanken auf. Der weisse Nebel der Nacht ballt sich wieder zum Erlkönig zusammen. Mystik, zauberhafte Welten, zauberhafte Farben dringen in die Kunst, aus dem Suchen nach wahrheitlicher Darstellung des Erschauten quillt der Drang nach überzeugender Darstellung des Erdichteten hervor.

Bisher sagte Jeder, ein Bild müsste vor Allem «valeurs» haben. Dass das richtig sei, war Allen eben so klar wie unklar war, was «valeurs» eigentlich sind. Jetzt aber drang der Märchenton in die Bilder, Gefühls-

Paul Höcker pinx.

Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl.

Die Wundmale.

Ettore Tito. Die Toilette.

werthe wurden in ihnen mächtig. Die Bilder sind aber andere geworden, als die der Romantik, die fortschreitende Kunst geht ja nie auf frühere Zeiten zurück, sie bleibt immer modern. Die Romantiker suchten den Goethe'schen Erlkönig im Nebel, sie trugen Erdichtetes in die Natur. Die Modernen sehen im Nebel sie selbst überraschende Gestalten, sie dichten aus der Natur heraus. Und sie mögen dabei meinetwegen die Anregung suchen, wo sie wollen. Es hat die erstrebte Wahrheit uns eine neue Selbstständigkeit gegeben. Die Malerei ist durch sie dichterisch frei geworden. Sie hat das Recht diese Freiheit zu benutzen, wie sie will. Graf Kalckreuth nennt sein Bild: «Der Abend». Auf dem Feld ein Pflügender, im Hintergrund ein Dorf, Abendbeleuchtung. Dieser Gegenstand hätte ebenso gut mit allerhand romantischem Beiwerk 1840 als Illustration zu irgend einem Gedicht gemalt werden können. Aber dass die Werthe des Bildes einzig im Gegenüberstellen des glatten graubraunen Ackers zum gelbrothen Himmel bestehen und in dem hinter dem Pfluge aufwirbelnden, durchgoldeten Staub, dass also die Naturbeobachtung dem Bild den Inhalt gibt, nicht die «Accidenzien», das macht es zur Dichtung, zum selbstständigen Kunstwerk. Nicht jeder fühlt die Poesie dieses Abends, mein Freund reihte das Bild einfach unter die scheusslichen. Und ich liess ihn dabei. Denn ich habe Erfahrung in Sachen der dichterischen Empfindung: Wollte ich doch einmal dummer Weise in England einer Gesellschaft von Herren und Damen die Schönheit von Goethe's Balladen klar machen. Ich begann mit dem «Fischer». Aber schon als ich zum «feuchten Weib» kam, platzte die Gesellschaft los. «Sie müssen doch zugeben, sagte eine «gebildete», ältere Frau von musterhaften Sitten, dass der Gedanke an ein feuchtes Weib unanständig, ja widerwärtig ist»! Ich klappte mein Buch zu und sagte: «Sie haben Recht»! Innerlich deklamirte es aber in mir grimmig

Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht

Ganz sonderbarnig machte Ludwig v. Hofmann meinen sonst so bedächtigen Freund. Er fand den [illegible] «geradezu skandalös», ja die «Phantasie» eine «unverantwortliche Schmiererei». Und ich musste [illegible] mit Zagen gestehen, dass ich gerade den [illegible], den ich früher schon in Berlin sah, als [illegible] bezeichnet hatte, das ich gern vor meinen Schreibtisch hangen möchte, zum beruhigenden Hineinschauen in diesen Frieden. Es hängt nicht sehr gut im grellen Licht des Ausstellungssaales, aber es schlummert [illegible] auch hier trefflich auf dem vom Nebel gebläuten Wiesenhang, während das Abendroth in Busch und Wald alle Trumpfe seiner Koloristik ausspielt. Und die Phantasien»: Ach du mein Gott, Ihr lest doch auch Verne's unmögliche naturgeschichtliche Erzählungen und erzählt Kindern und Grossen Eure Märchen: Lasst den Maler doch in Roth und Blau träumen und freut Euch, wenn's Euch gefällt; geht aber friedlich vorüber, wenn Ihr zum Träumen nicht gestimmt seid!

Am schlimmsten erging es Lesser Ury, hier hatte die Entrustung meines Gewährsmannes keine passenden Worte mehr gefunden, sie war sprachlos geworden. Hofmann ist ein Aristokrat und Ury ist ein Proletarier der Kunst. Da der letztere Stand zur Zeit der geachtetere ist, so hat Ury besonders begeisterte Verehrer gefunden. Ich kann mich zu seiner Höhe nicht ganz erheben, zu jenem Gefühl völliger Wurschtigkeit dem Detail gegenüber. Zweifellos ist er ein sehr begabter Mann mit sehr scharfem Auge, ein sehr ernst zu nehmender Künstler, der dadurch nicht geringer wird, dass Wenige ihn würdigen und Viele ihn verhohnen.

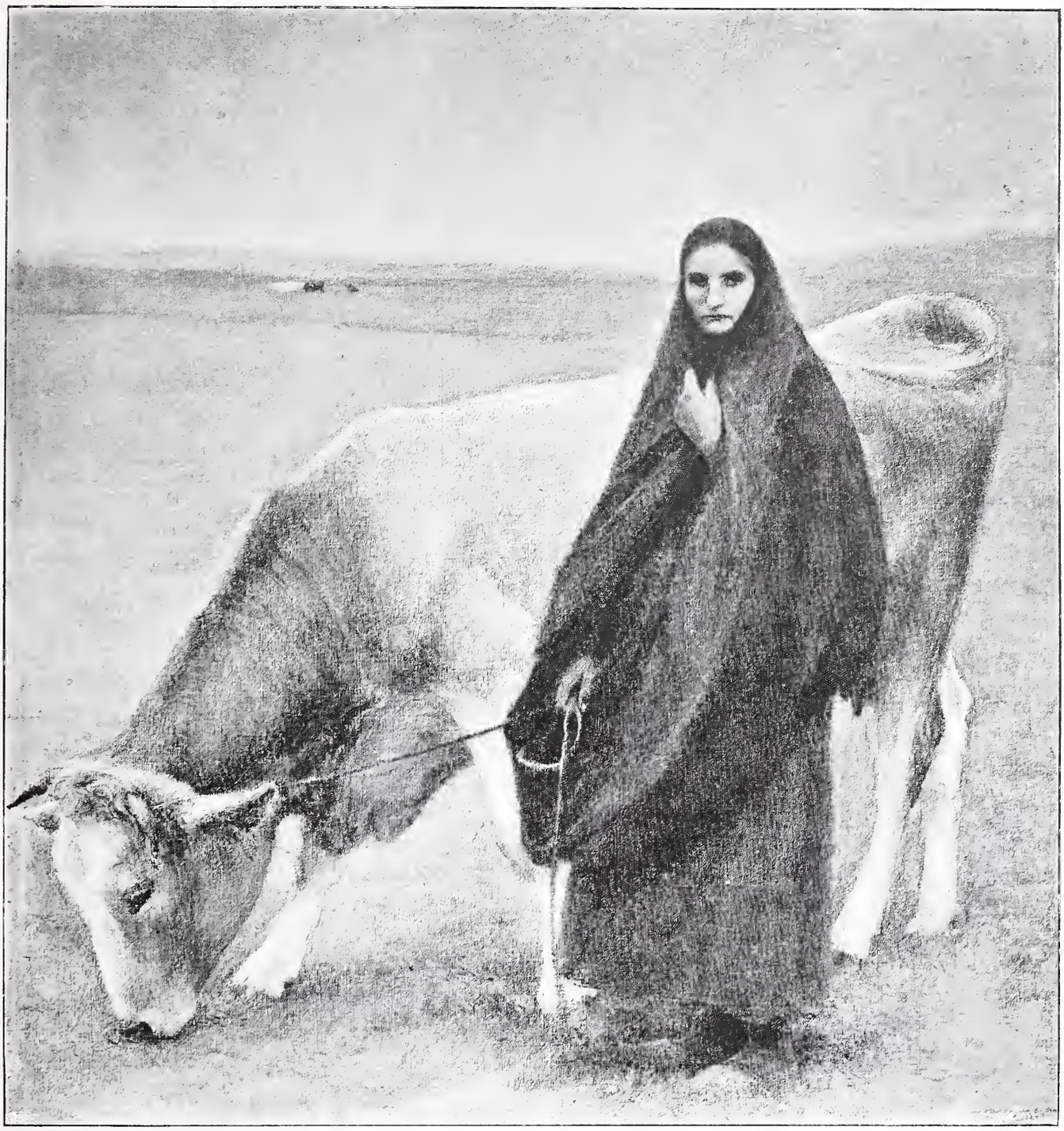
Aber er ist, vielleicht unbeabsichtigter Weise, ein Mann des reinen Systems, ein Theoretiker, stark im Erfassen, schwach im Verarbeiten der Thatsachen, abhängig von einem ihm in Fleisch und Blut sitzenden Prinzip, ein Sozialist der Farbe. Er sieht das hundertfältig Abgetönte, einen ganzen Baum, ein ganzes Feld als eine Farbenflache, braut mit geschickter Hand eine Einheit, lasst die koloristischen Werthe unter sich abstimmen, und wenn die Majorität goldig gelb oder roth schreit, so wird auf die grüne oder graue Minorität keine Rücksicht mehr genommen: Fort mit jedem, der sich dem Massenwillen entgegenstemmt!

Wie es einem immer ergeht, dass die löbliche Absicht, den Anderen seines Weges ziehen zu lassen nicht Stich hält vor der unseligen Lust, den Mitmenschen zu seinen Anschauungen herüber zu ködern, so that es mir doch weh, meinen Freund vor einzelnen Bildern nicht umstimmen zu können, obgleich er die beste Lust hatte, sich zu fördern, keineswegs zu den absichtlich Bockbeinigen gehörte.

Mit Julius Exter ging es schwer: «Die Mutter mit dem Kind», in ihrer Tonfeinheit zu würdigen, dazu gehört etwas vom besonderen Malerverstand. Warum muss das Kind einen «Zulp» oder «Lutscher» im Mund haben? Vergeblich, dass ich beteuerte, es seien schon viele Genrebilder mit Zulp gemalt worden, welche den Beifall aller gebildeten Mütter gefunden hätten und das Unheil sei nur, dass dies Bild so viel ernster gemeint und gemacht sei als Andere — das Behagen wollte nicht einziehen.

Alle jene starken koloristischen Versuche, deren robuste Kraft meine besondere Freude sind, verfielen der Ungnade. Die sonnenumleuchteten Landschaften von C. J. Becker-Gundahl, die Bildnisse von Fritz Alexander, die Kampfbilder von Hubert v. Heyden, die wie Fehdebriefe an die Akademie aussehen, die Eichen von A. Hänisch, die herbstlichen Felder von Paul Baum, die Abendstimmungen Adolf Hölzel's, die tieffarbigen Interieurs Hans Borchard's und vieles Anderes. — Es war unmöglich dem Freunde klar zu machen, dass das vor der Natur beobachtet sei, dass die Welt wirklich so aussehen könne, so aussehe. Wir hätten erst eine Rundreise in's Freie machen müssen, um selbst zu sehen, wir hätten mit Fritz Strobentz oder M. A. Stremel in die Farbentiefe holländischer feuchter Luft uns versenken, jenen ganzen Kursus im Sehen durchmachen müssen, in welchem die Kunst seit einem halben Jahrhundert sich wandelnd fortbildete.

Eines hatte ich aber an meinem Genossen gelernt: Dass mir der rechte Massstab gefehlt habe, wie weit diese Fortbildung schon bei der Menge der Künstler gediehen sei. Ich glaubte, man thue Unrecht in der Annahme, der Zug nach «Modernität» wäre der allein massgebende der Secessionisten-Ausstellung, er beherrsche jene Männer ausschliesslich, welche im Kampfe des letzten Jahres die Führer der Secession waren. Diese sind thatsächlich die Gemässigten, Besonnenen; sie halten die Mitte zwischen den Ungestümen und den Langsamen, sie



J. Dagnan-Bouveret. Auf der Wiese.

werden daher auch bald die Führer des grossen Haufens sein. Freilich sind sie nach den Werken dieses Jahres allein nicht zu beurtheilen. Man kann im Allgemeinen sagen: Die so wohl gelungene Ausstellung selbst ist jedes Einzelnen diesjähriges Hauptwerk. Die gewaltige Anstrengung, welche für diesen Zweck gemacht wurde, musste natürlich auf die Schaffenskunst einwirken. Und ich kann die Kunst nicht für einen Sport halten, in welchem die «Meisterschaft» alle Jahre auf's Neue errudert oder erradelt werden muss; und bei dem jener, welcher sie bisher hatte, sie beim nächsten Preisboxen verliert, sobald ein Anderer wuchtigere Schläge auszutheilen vermag. Es ist sogar nicht zu verkennen, dass eine Reihe gerade der Vorstands-Mitglieder der Secession

in diesem Jahre nicht glücklich waren. Bruno Piglheim der erste Verstand, fehlt ganz. Ludwig Dill, der impressionistische Kopf des regsamen Künstlerkreises, hat [illegible] ein kleines Aquarell ausgestellt, Ludwig Herterich's koloristisch sehr bemerkenswertes Bildniss des Prinzregenten ist wohl mehr für den Zweck, der Hauptachse des Baues einen würdigen Abschluss zu geben, wie als eigentliche Probe des Könnens des trefflichen Künstlers von der Staffelei genommen. Franz Stuck hat für jene Unglücklichen, die, wie ich, für das Recht öffentlicher Meinungsäusserung mit der Pflicht gestraft sind, alljährlich etwa zehntausend Bilder zu besichtigen, nichts Neues beigebracht, als etwa eine Variation zu seiner «Sünde» und ein paar farbige Zeichnungen. Die Berliner Ausstellung zeigt diesen bilderreichen Künstler zweifellos besser vertreten. Fritz von Uhde hatte keine glückliche Hand. Seine «Abreise des jungen Tobias» gibt seinen Gegnern mancherlei Handhabe zu berechtigtem Angriff. Ihm ist der Tobias ein junger Mann aus der Biedermeierzeit, Vater und Mutter, brave, alte Leute, umstehen ihn, wie er im Flur des altmodischen Hauses Abschied nimmt. Der Vorgang ist ganz im Stil der Genrebilder geschildert, nur ein auf der Treppe stehender Engel soll ihm eine grössere Tiefe des Gedankeninhalts geben. Aber ich empfinde in der grauen, unentschieden durchgefassten Arbeit nicht die zwingende Kraft der Innerlichkeit, die Uhde's Arbeiten sonst auszeichnet. Er hat hier selbst einmal bewiesen, dass nicht sein System seine Bilder hoch über die der malenden Menge erhebt, sondern die in ihm wirkende Kraft, dem System Leben zu entlocken. Der Mann macht das Bild, nicht das Kunstgesetz.

Was Uhde kann, das beweist seine «Lachende Alte», ein treffliches Gegenstück zu Franz Hals' «Hillebobbe» im Berliner Museum. Da waltet eine Kraft und Klarheit des Vortrages, eine Meisterschaft der Charakteristik, wie sie eben nur Wenigen beschieden ist.

Mit Kopfschütteln sah wohl Mancher in dieser Ausstellung die Bilder Hugo von Habermann's, die so gar nicht in das Programm gehören, welches man der Secession anzudichten geneigt war. Hellmaler ist er sicher nicht. Seine Bilder sind dunkel, trotz Ribera oder Lenbach. Die ernste, empfundene «Pieta» erscheint schwarz in schwarz, das prächtige Selbstbildniss und der feine Madchenkopf braun in braun gemalt. Also der Umschwung, die Einkehr zum guten Alten, frohlocken schon Viele!

Die Sache stimmt aber so doch wohl nicht ganz! Die Hellmalerei, wie sie einst war, ist ja überhaupt sehr eingeschränkt worden. Einst hätte ein Bild wie das von Hans Herrmann «Vor der Schule» die Welt sehr erregt, weil es das hellste, weissblaue Sonnenlicht darstellt. Und wirklich, wer die Entdeckung machte, dass das Sonnenlicht so aussehen kann und nicht immer einen ockergelben «warmen» Ton hat, der hat etwas sehr Grosses geleistet. Aber seit der That des Kolumbus ist es keine überraschende Leistung mehr, die Eier zum Stehen zu bringen. Das Bild ist wacker, aber der Gedanke packt nicht mehr durch seine Neuheit. Andere haben schon mehr gethan. Wenn der Finne Albert Edelfelt in seinem «Bügelzimmer» mit einer erstaunlichen Feinheit des malerischen Nervs mit dem Weiss Versuche angestellt, den geringsten Tonschwankungen schlagende Wirkung zu geben weiss, so zeigt er sich als ein Mehrer des Reiches der Kunst, der aus eigener Kraft an dessen Grenzen ficht. Wenn der Franzose

Cesare Laurenti. Das Gewissen.

Marie Lautenschlager pinx.

Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl.

Traumverloren.

Raffael Collin im «Schlaf» einen nackten Mädchenkörper malt, der den vollen Ton der Natur und doch einen Schleier durchsonnter Luft um sich hat, so zeigt er die Hellmalerei auf neuem Wege. Es wird die Feinheit der realistischen Beobachtung geradezu zum Schleier für die mit sorgfältigster Genauigkeit dargestellte, enthüllte Gestalt; sie bringt uns den räumlichen Abstand von dem süssen Fleische unmittelbar zum Bewusstsein.

Auch Max Liebermann's «Mädchen mit Kühen» kann man zur Noth noch der Hellmalerei zurechnen, da er in diesem Bilde das weisse Sonnenlicht auf grüner Wiese darzustellen sucht. Aber im Allgemeinen ist die Welt undankbar genug, Jenen, welche in Bastien-Lepage's Fusstapfen stehen, nicht mehr die rechte Aufmerksamkeit schenken zu wollen. Es ist ja eine der leidigen Eigenschaften des menschlichen Auges, dass es bewegte Dinge mehr beobachtet, als stillstehende, selbst wenn diese sogar die bedeutend werthvolleren sein sollten.

Gustave Courtois. Portrait von Mme. K.

Wem das Weiss allzumächtig aus der Tube quillt, so dass er sich hell zu malen gezwungen sieht, der sucht jetzt schon nach einem dringlichen Vorwurf. Wenn der Amerikaner Childe Hassam oder die Deutschen Hans Olde und Hugo König wiederholt den Schnee malen, so sind es zwei Dinge, die ihr Augenmerk fesselt: Wie weit man gehen kann, um das reine Weiss noch blendender erscheinen zu lassen, wie weit es möglich ist, durch feine Nebentöne die Farbe noch weisser wirken zu machen; und dann, wie tief man in den Ton eindringen kann, wie farbig man werden darf, ohne dass der Schnee seinen weissen Schein verliert.

Gerade die Bilder der beiden Deutschen würden, nebeneinandergehängt, lehrreiche Vergleichspunkte abgeben, wie sehr verschieden weisser Schnee aussehen kann bei verschiedener Belichtung.

So war denn die Weissmalerei ein Anfang und ist nun die Schwarzmalerei, wie sie Habermann betreibt, in gewisser Beziehung ein Fortschritt.

Das sehr schöne Bild von Ernst Oppler «Dame am Klavier» mag als Beweis hiefür gelten. Es ist fast schwarz, ohne aufzuhören farbig zu sein, fast lichtlos, ohne dass man nicht noch die Luft zwischen Beschauer und Beschauter empfindet. Zwischen den beiden äussersten Schattirungen des Kolorits liegt die endlose Reihe farbiger Stimmungen, ist Platz für die Malerei von Jahrhunderten.

Was bei der neuen Kunst herauskommt, das zeigt am besten das vielleicht einwurffreieste Bild, welches in diesem Jahre in München zur Schau kam, des Dänen Peter Severin Kroyer Frauenbildniss. Die Gestalt in einfachem, weissem Kleide, in einfachster Haltung vor der abendlichen röthlichblauen Fläche der wellen-

Franz Courtens. Küste im Winter.

[illegible] ein paar Reflexe des Mondes auf dem Wasser, die ein neben der Hauptgestalt sitzender Hund zumeist verdeckt — nichts, nichts! Da ist eine Concentration auf das rein Künstlerische, auf die Feinheit und Kraft des Farbentones, eine Leuchtkraft im Halblicht, das sind Vorzüge, die zu erreichen einfach unmöglich gewesen wäre, ohne die Vorarbeit der Hellmalerei, ohne dass einmal erst alle die nicht mehr sättigenden Schauessen vom Tisch der Kunst heruntergeworfen worden waren, um dem künstlerischen Brode der rücksichtslosen Naturwahrheit Platz zu machen! Das feine, aus lebhaft gefärbten, aber fast ganz gleichmässigen Tonflächen aufgebaute kleine Werk von Otto Eckmann «Winterabend» bietet Aehnliches, gleiche Ruhe im erst vor Kurzem mit Sturm eroberten Tone. Wenn man ein Bildchen wie das von Karl von Stetten «Am Fusse des Louvre» mit älteren Genrebildern vergleicht, so wird man als das Neue zunächst die Verfeinerung des Auges hinsichtlich der Farbenwerthe bezeichnen können, die Fähigkeit, mit ebenso wenig Kontrast im Ton, als sie die Natur hat, doch auf der Fläche der Leinwand die räumliche und körperliche Wirkung zu erzielen. Und dann weiter ist neu die «intimere» Beobachtung des Menschen; mit anderen Worten der Umstand, dass der ohne idealisirende Absicht dargestellte Mensch von heute als schön erscheint, wenigstens Jenen, welche modern zu sehen gelernt haben.

Ich nannte Kroyer's Bild das einwurffreieste, also dasjenige, welches von Betrachtern der verschiedenartigsten Entwickelungsstufen des Schönheitsgefühles in diesem Jahre am einstimmigsten als schön empfunden werde. Es wetteifert hierin mit ihm das Werk eines Deutschen, Rob. Haug's «Am Rhein»: Truppen aus der Zeit der Freiheitskriege sehen zum ersten Mal von bewaldeter Höhe den vielbesungenen Strom. Es ist eine treffliche klare, eindrucksvolle Arbeit, vielleicht nicht ganz so eindringlich in der Stimmung, wie sein «Morgenroth», aber von jener Bescheidenheit in der Farbe, welche die jungen Meister stets auszeichnet, und dabei meisterhaft gezeichnet.

So entscheidet denn der Grundton im Bilde allein nicht darüber, ob es «modern» sei oder nicht. Mag der Gesammteindruck wieder ein «goldiger», wenn die Malerei nur nicht «saucig», wenn nur nicht die nachträglich aufgeduftete Stimmung wie ein äusserliches Beiwerk erscheint, das nicht nach dem Ozon der Luft, sondern nach verschiedenen Firnissarten riecht. Das Abendlicht ist gelb, das braucht man nicht erst zu beweisen, die Dämmerung vergoldet die Dinge, das haben alle Zeiten gesehen: Also kann ein moderner Maler das lange Zeit so gefürchtete Braun gern wieder aufnehmen, ohne sich selbst untreu zu werden.

Man sehe in des prächtigen Naturburschen Gustaf Ankarcrona «Sommerabend», in Wilhelm Keller-Reutlingen «Kornfeld»: Wie gelb, goldig die Abendsonne auf ihren ganz modernen Bildern scheint. Man schaue auf Hugo König's köstlich fein empfundenes «Interieur», um zu sehen, dass der alte Teniers immer noch lebt oder doch ein neuer Teniers auch unter uns zu leben vermöchte; oder man sehe des Belgiers Albert Baertson prächtiges Abendbild, in welchem die Häuser einer vlämischen Stadt sich in einer leuchtend gelben Fluth spiegeln; oder man vertiefe sich in das braune Laub von Paul Müller's herbstlichem «Buchenwald»; in O. Reiniger's wie mit der Keule gemalten Dämmerungsbildern; in Adolf Hölzel's fein gestimmte Werke: Bei allen diesen ist eine Fülle des Braun, ein Reichthum trotz des verwandten Tones, eine Erweiterung

des Bestandes an malerischen Werthen, eine Unmittelbarkeit des Anschauens, die sich auf eine immer grössere Zahl von Malern erstreckt und von der befreienden Kraft des Realismus die willkommenste Kunde giebt.

Zweier Künstler braungestimmte Bilder möchte ich hervorheben. Das erste ist des Mailänders Giovanni Segantini «Zwei Mütter», nämlich eine über ihrem Kinde im Stall eingeschlafene Frau neben der Kuh und dem Kalbe. Segantini ist einer der eigenartigsten unter den Lebenden. Von seinen aus dünnen, dürren Strichen wie aus Mosaikstäben zusammengebauten Bildern, deren Technik so mühselig und trocken, schwunglos und handwerksmässig erscheint, bricht stets ein Strahl echt künstlerischer Auffassung hervor, frischen Lichtes, klaren Tones.

Carl von Stetten. Am Fusse des Louvre.

Unter den Vielen, welche aus einem Nebeneinander der Farben, deren eindringlichere Mischung für die Wirkung von Ferne erwarten, als sie auf der Palette erzielt werden kann, ist er einer der Zielbewusstesten und einer von Jenen, die ihre Absicht wirklich erreichen, ohne von dem Beschauer allzuviel Abstand oder Kurzsichtigkeit zu fordern. Sein jüngstes Bild zeigt den Maler, der sonst in grellen Sonnenwirkungen schwelgt, im braunen Halbton ebenso sachlich, ebenso sicher, ebenso kühn, ebenso selbständig.

Und der zweite ist der Frankfurter Hans Thoma und zwar in seinen Landschaften. Ich weiss es wohl, dass es Vielen, namentlich auch Künstlern, hart angeht, sie für voll hinzunehmen. Man vergisst bei ihrem Anblick den Farbentopf nicht, sagte mir ein kunstsinniger, Thoma sonst mit Liebe würdigender Freund, dem ich glauben muss, dass er seine Empfindung unbeeinflusst wiedergab, obgleich ich sie nicht theile. Ich sehe in diesen Bildern eine primäre Kraft der Naturbeobachtung: So sieht die Welt aus, so finde ich sie im Hochsommer zwischen Schwarzwald und Harz, so braun sind die Wiesen gebrannt, so grau ist der Ton unter ziehenden Regenwolken, so gelb scheint die Sonne dazwischen. Da herrscht wohl nicht die Feinheit moderner Beobachtung; die Mittel sind derber; die Absicht tritt stärker, deutlicher hervor. Aber es ist in den Bildern eine Frische und Weite, die mich ganz und gar für sie einnimmt.

Einst galten sie für zu grau, jetzt sind sie Vielen zu braun, Thoma blieb eben der Alte im Sturme der Zeit: Und er hat recht! Seine ausgemalten Lithographien sind von einem zauberhaften Reiz, obgleich die Farbe nicht eigentlich wahr und auch die Zeichnung oft recht eigentlich falsch ist, so dass nicht viel «Kunstsinn» dazu gehört, die Fehler zu entdecken. Aber da ist eben ein ganzer Mensch in einigen menschlich fehlerhaften Werken zum Ausdruck gekommen, nicht eine Schule. Wer hat ein Naturkind nicht lieber, als ein solches, welches sich ganz formgerecht nach Gouvernanten-Weisheit benimmt!

Der eigentliche koloristische Kampfzweck für die Maler liegt zur Zeit noch nach der Ausstellung der Secession zu urtheilen, in der Rückeroberung der lebhaften Farbe, im tiefgehaltenen Ton. Und zwar erscheinen hier die Skandinavier als die eigentlichen Führer: Anders Zorn, der Schwede, malt das Bildnis seiner Frau in leuchtend rothem Kleid, meisterhaft, frei, tonsicher; Fritz Thaulow, der Norweger, blickt in eine Tiefe des Wassers von wunderbarer Unergründlichkeit. Und unter den Deutschen kann sich kecklich in gleiche

Reihe mit diesen Künstlern stellen der Münchener Secessionist Bernhard Buttersack mit seinem Hochsommer, wohl eine der frischesten Arbeiten in der ganzen diesjährigen Münchener Kunstüberschwemmung.

Jenem gebildeten Freund, welcher an mich den ernsthaften aber schwer zu befriedigenden Wunsch richtete, ich sollte ihn lehren, wie man das Schöne in der modernen Kunst erkenne, gestand ich zu, ich vermöchte das mit einiger Sicherheit auch nicht, aber ich könne ihm doch verrathen, wie man Andern glauben mache, dass man es könne. Man geht, so rieth ich ihm, schnurstracks auf Buttersack's Bild zu, schlägt mit dem Finger in der Luft einen Kreis um die glänzend gemalte Stelle, an der eine dunkle Tanne vor der weissen Giebelwand eines Hauses steht, richtet die Augen 'gen Himmel und stöhnt: Das ist gemalt! . . . !» —

«Passen Sie nur einmal auf: Ein Maler kommt eben daher und weist mit der anempfohlenen Bewegung auf diese Stelle. Dort auf dieser Handbreit Leinwand liegt also ein gutes Stück von dem, was heuer das wahre Kunstverständnis ausmacht!»

Mein Wandergenosse sah mich kopfschüttelnd an und blieb lange vor der Stelle stehen. Ich hatte inzwischen Zeit, mich mit einer höflichen Verbeugung in einen anderen Saal zu flüchten.

Die Lehren, welche der Rechtsanwalt Detmold vor etwa fünfzig Jahren gab, um in zehn Minuten einen Kenner heranzubilden, würden heute nichts mehr nützen. Sie zielen darauf hin, ihm in höchst ergötzlicher Weise ästhetisirende Schlagworte beizubringen. Jetzt liegt das Ziel ganz anders und ist mit der Gelehrsamkeit der Kunst gegenüber nicht viel anzufangen. Und daher verstehen so Wenige den Weg, den die Künstler wandern; wie sie ganz ohne «bedeutenden» Gegenstand auskommen und doch ein weites Gebiet zur Bethätigung ihres Geistes finden.

Es ist erstaunlich, wie rasch immer wieder ein Können das andere übertrumpft, wie es fast als ein Zufall erscheint, ob die Kraft für den Ausdruck solcher Glanzstimmungen, wie sie Buttersack bietet, im entscheidenden Augenblick ausreichte. Wie oft sahen wir von Viktor Weisshaupt ähnlich leuchtende Bilder. Aber doch ist ihm diesmal Buttersack um ein gutes Stück vorgekommen. Der Norweger J. Grimelund setzt in einem sehr frischen Lofodenbild mit in diesen Wettlauf ein. In seiner Klarheit und Sonnigkeit lässt er die heitere Farbigkeit eines Normann oder Sinding weit hinter sich.

Umgekehrt sehnen sich die regsameren unter den Italienern sichtlich nach Abtönung, nach einem Ende der Pracht raketenartig aufsteigender Farbengarben, nach koloristischer Ruhe und Sammlung. In der fröhlichen Naturwüchsigkeit der Liebe zur Buntheit ragt unter den Neapolitanern diesmal C. Tiratelli hervor. Ettore Tito weiss den schönen Töchtern seiner Heimath malerisch immer neue Seiten abzugewinnen und thut dies mit wohlthuender Feinheit. Aber die eigentlich kraftvollen unter den Italienern haben auch seine Art Buntmalerei aufgegeben: Al. Zezzos erkennt man an seinem pflügenden Bauern, einer Gestalt von sehr entschiedener Bewegung, zunächst gar nicht wieder. Pietro Fragiacomo und B. Bezzi suchen auf's neue nach einheitlichen Tonwerthen. Sie nähern sich den einstigen Pfadweisern in diesem Gebiete, den Holländern, welche endlich zu einer gewissen Uebereinstimmung, und in dieser, wie es scheint, dem Stillstande nahe gekommen sind. «Die um Israels» haben sich nun einmal in die Dunkelseherei verliebt, und «die um Mesdag» in das Silbergrau. Wenn auch einmal ein starker Farbenton hier und da hervorschaut, so thut er es doch nur wie verschämt. F. J. du Chattel, Franz Courtens, Adrien Le Mayeur, die beiden Maris, P. J. Clays, der auf der letzten Ausstellung viel bewunderte W. B. Tholen, und wie sie sonst heissen, die pinselfertigen Kämpen im Haag und in Amsterdam und in Brüssel, sie marschiren alle eine gebundene Marschroute. Hinter dem geschlossenen Trupp sieht man aber die berittenen Hauptleute hervorlugen, die ihnen den Richtweg weisen. Fein, vornehm, schlicht, ruhig wirkt so ein niederländischer Saal, aber, wie's nun einmal uns armen, gehetzten, auf Neuheiten ausspähenden Kritikern ergeht: Er ist dem vom vorigen Jahre etwas zu ähnlich und dem von drüben im Glaspalaste auch. Mit den Schotten hatte die Secession sogar weniger Glück als die Genossenschaft im Glaspalast: J. W. Hamilton dürften sie die Mehrzahl seiner Bilder ruhig mit dem Bemerken zurückschicken, dass auch wir in Deutschland zwischen frischen flott gemalten Skizzen und Dutzendwaare zu unterscheiden wissen, — selbst wenn sie aus Schottland kommt.

Man hat der jungen Malerschule so oft einen Vorwurf daraus gemacht, dass sie undeutsch, aus Frankreich

E. B. Hirschfeld pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

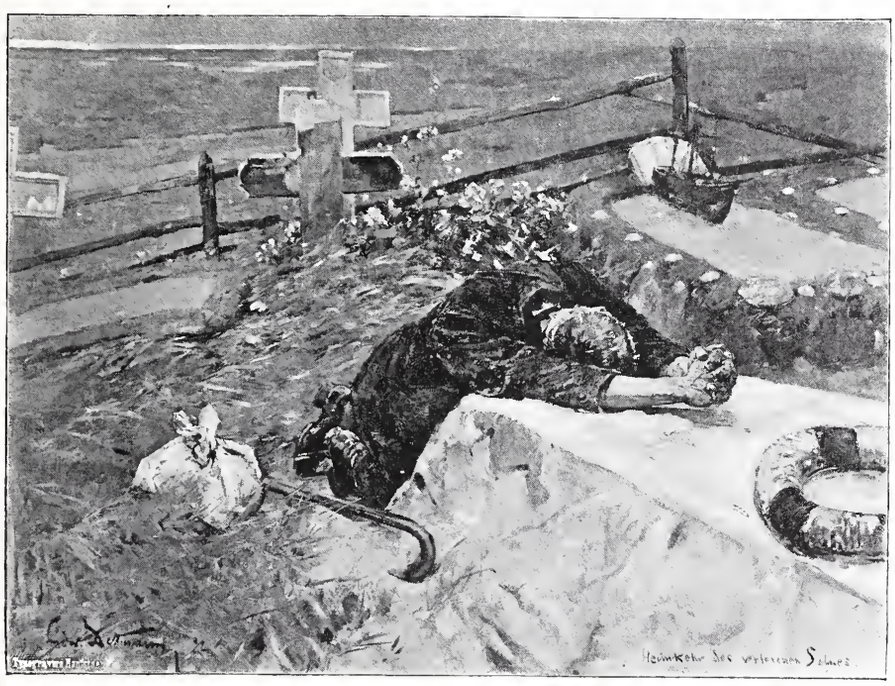
J. Leempoels pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Junge Sphinx.

entlehnt sei. Und gerade dies Fremdartige sei es, was sie der Nation so schwer verständlich mache.

Es sei mir verziehen, wenn ich mich im Hinblick auf diesen Einwurf wieder auf meinen Gewährsmann berufe. Mit einem wahren Ingrimm setzte der patriotische Mann die Bilder der Franzosen zumeist in die Reihe der «guten» Arbeiten. Es war ihm ein ehrlicher Schmerz, dass er so oft dort, wo sein Gefallen geweckt wurde, Paris als den Herkunftsort im Kataloge fand, und bei dem, was ihn abstiess, deutsche Städte. Freilich hatten die Nordamerikaner einen starken Antheil an diesem «Paris». Charles Sprague Pearce, Alexand. Harrison, Weeks, J. W. Alexander sind keine Franzosen, sie verläugnen so wenig Dannat, Vonnoh und andere mehr kampfmuthig gestimmte oder der mit einem feinen Bildchen vertretene Münchener Maler Charl. Ulrich ihre Heimath. Aber im Allgemeinen unterscheiden sich die in der Secession vertretenen Franzosen durch eine sorgfältigere Durchführung und friedlichere Haltung ihrer Bilder. Es ist für eine gewisse Malart das unmittelbare, etwas nüchterne Licht der neuen Ausstellungshalle nicht eben günstig, besonders nicht für jene, welche in nebelige Dämmerung hinabsteigen und das Verschwimmen der Massen darstellen. Wie viel schöner waren die feinen, geistvollen Oelbilder und Pastelle von Franz Skarbina, als man sie bei Schulte in Berlin in schlechterem Lichte sah. Manche seiner Arbeiten sind mit dem Halbton ihres besten Reizes beraubt.



Ludwig Dettmann. Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Die Franzosen scheinen von vorn herein für anderes Licht gemalt zu haben. Die im grünlichen Licht gebadete Waldlandschaft von Dagnan-Bouveret hält sich tapfer, die «Träumerei» von H. Fournier wirkt sogar besonders fein. Achille Cesbron mit seiner «Stille der Nacht», Jean-Adolfe Chudant mit seiner algierischen Strasse im Mondlicht, Montenard Hellen, Souza-Pinto sind der Anerkennung bei uns sicher und den Vogel unter den in unbestimmten Tönen schwimmenden Bildern schiesst Alphonse Dinet mit seinen im Mondschein badenden Mädchen ab. Wie oft ist der Mondschein gemalt! Und wie kam es, dass Keiner vorher diese blaue Umrisslosigkeit, dieses Zerfliessen der Form im Halbschein sah und Andere wieder sehen liess!

Das Zeitalter der malerischen Entdeckungen ist noch lange nicht vorüber.

Ich habe bereits früher über die eigentlichen Mystiker gesprochen, von denen nur Carlos Schwab unter die Secession gegangen ist.

Man thut Unrecht, C. Strathmann nach seinen Aquarellen dazu zu rechnen, Unrecht, sich über diese geschmackvollen Blätter zu ereifern. Ist denn der Welt so aller Humor abhanden gekommen, dass sie nicht mit frohem Lachen diese tollen, halb ironischen, halb ernsthaften Malergedanken zu würdigen weiss? Sind wir denn ganz in den Sauertopf der Aesthetik hineingerathen, dass wir den Ernst der Kunst nur bei herabgezogenen Mundwinkeln verstehen; so ganz «aufgeklärt», dass Alles, was nicht klar ist wie Brunnwasser, uns bedenklich erscheint? In einem Künstlerkreis, der so ganz vom Geist der Zeit durchdrungen ist, wie die Secession Münchens, kann es daher nicht an Spuren der Mystik unserer Zeit fehlen. Paul Höcker und Albert Keller, beide Vorstände des Vereins, vertreten sie am ausgeprägtesten. «Die Wund-

nennt Hoecker sein grosses Bild einer Nonne, die an die mit alten Fresken geschmückte Wand einer dämmernden Kirche sich in der Stellung des Gekreuzigten lehnt. Vom innerem Feuer erglühen die Wunden. Das ist mit grossem, koloristischen Geschick dargestellt, ein Bild voll Tonkraft und Feinheit. Auf Keller's Bild halten Nonnen ihre verstorbene Schwester bei Kerzenschein im Dämmerlicht auf: Ein verwandter Effekt, hier in bunten Strichen hingemalt, bei grosser Feinheit der Tonwerthe, der Lichtunsicherheit zwischen Tages- und Kerzenschein, doch nicht ganz fertig im Abwägen der Massen und der Reflexe. Das Bild, das mit Recht nicht ängstlich ins Detail durchgeführt wurde, hat etwas Nervöses, Hastiges. Es findet sich in einem anderen Saal ein kleineres Bild desselben Meisters, ein Bacchanal, rasch hingeworfen, geistreich erdacht, farbig gesehen, frisch empfunden, — ein erfreuliches Zeichen der Vielseitigkeit des besonders fein organisirten Künstlers, dem in diesem Jahre die schwere Last oblag, die Berliner Ausstellung der Secession zu organisiren.

Dieses Schaffen und Wirken für die Allgemeinheit ist nothwendig und höchst dankenswerth. Fast möchte man aber wünschen, dass minderen Geistern die Verwaltungsarbeiten zugewiesen werden könnten, damit Hände, wie die Keller's, an der Staffelei in Ruhe zu wirken vermögen

Rudolf Maison. Neger auf einem Esel reitend.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hans Thoma pinx.

Taunus-Landschaft.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7214